

Raumproduktion im frühen 20. Jahrhundert

Zwei architekturtheoretische Diskurs-Positionen im Lichte der Raumtheorie
Henri Lefebvres

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln

Kunsthistorisches Institut
Abteilung Architekturgeschichte

Vorgelegt von Katrin Sommer
aus Filderstadt

Köln, Dezember 2010

Erster Referent: Prof. Dr. Norbert Nußbaum
Zweiter Referent: Apl. Prof. Dr. Stefanie Lieb

Tag der Disputation: 14.07.2010

Für Ruth und Gerd (†)

Inhaltsverzeichnis

I. Ansatz, Theorie, Methodologie	7
1. Raumproduktion und architektonische Raumbildung	8
1.1. Entwicklung des Themas	8
1.2. Entwicklung des Untersuchungsgegenstandes, Forschungsstand und These	10
1.2.1. Vorgehensweise und theoretischer Rahmen	16
1.3. Grenzen dieser Arbeit	20
1.3.1. ...im Hinblick auf Materialauswahl und Bearbeitung	20
1.3.2. ...im Hinblick auf den Erkenntnisgewinn	21
2. Zur Raumproduktion	24
2.1. Grundlegende Gedanken	24
2.2. Raumbildung: Grundlagen zu Raum und Gesellschaft	27
2.3. Die Theorie Henri Lefebvres	31
2.3.1. Konzept der Raumproduktion bei Lefebvre	32
2.3.2. Die Dimensionen der Raumproduktion	35
2.3.3. Die Ebenen gesellschaftlicher Ordnung	44
2.3.4. Fazit zu den Modellen	52
3. Zum »Wohnen«	55
3.1. Existenz, Werk und Wohnen: Heidegger	55
3.1.1. Die Bedeutung für die Untersuchung	62
3.2. Architektur als Lebensmittel: Merleau-Ponty	64
3.2.1. Das Stiften von Raum durch Architektur	69
3.3. Zusammenfassung	71
4. Methodologie	77
4.1. Die Untersuchungsschritte im Detail	80
4.1.1. I. Die Frage nach der Ausrichtung: Setzungen auf den gesellschaftlichen Ebenen	80
4.1.2. II. Die gestalterische Umsetzung: Bezugsgrößen und Maßstäbe der Raumproduktion	81
4.1.3. III. Die Konzeption von Wohnraum im Kontext der angestrebten Raumproduktion	82

4.2. Zielbestimmung	83
II. Untersuchung	85
5. Das Sublime der Maschine: Peter Behrens	86
5.1. Verorten: Positionen und Werte auf den Gesellschaftlichen Ebenen	86
5.1.1. Positionierung: Zielvorstellung und grundlegender Ansatz	86
5.1.2. Die zentralen Setzungen	90
5.2. Aneignen: Raumproduktion im Kontext technologischer Entwicklung	96
5.2.1. Technik als Leitmotiv	96
5.2.2. Den Raum aktiv werden lassen	104
5.2.3. Monumentalität	115
5.2.4. Typen und räumliche Ordnung	125
5.2.5. Fazit: Strategien der Aneignung und Raumproduktion	133
5.3. Konzipieren: Wohnraum im Kontext der gesellschaftlichen Raumproduktion	135
5.3.1. Stadtraum, Wohnraum und vermittelnde Elemente	135
5.3.2. Wohnraum als Gemeinschaftsraum? : Das einzelne Element und die Gruppe	140
5.3.3. Typen, Technik und räumliche Ausrichtung	142
5.4. Zur Zentralität bei Peter Behrens	146
6. Die Beherrschung des Raumes: Walter Gropius	151
6.1. Verorten: Positionen und Werte auf den Gesellschaftlichen Ebenen	151
6.1.1. Positionierung: Zielvorstellung und grundlegender Ansatz	151
6.1.2. Die zentralen Setzungen	156
6.2. Aneignen: Raumproduktion im Kontext technologischer Entwicklung	165
6.2.1. Technik als Symbol	165
6.2.2. Den Raum aktiv machen	176
6.2.3. Monumentalität	194
6.2.4. Zum Wesentlichen! Typisierung und Raumproduktion	206
6.2.5. Fazit: Strategien der Aneignung und Raumproduktion	219
6.3. Konzipieren: Wohnraum im Kontext der gesellschaftlichen Raumproduktion	223
6.3.1. Stadtraum, Wohnraum und vermittelnde Elemente	223
6.3.2. Wohnraum als Gemeinschaftsraum? Das einzelne Element und die Gruppe	230
6.3.3. Typen, Technik und räumliche Ausrichtung	235
6.4. Zur Zentralität bei Walter Gropius	241
7. Fazit	246
7.1. Das Kreuz des Architekten: Zentralität und Raumproduktion	247

7.2. Die “zentrale Haltung” umgesetzt	256
7.3. Ein Schlusswort mit und zu Lefebvre	264
III. Anhang	270
A. Schemata zum Theorieteil	271
B. Katalog zur Untersuchung	276
B.1. Abbildungen Peter Behrens	276
G.1. Abbildungen Walter Gropius	301
R.1. Zum Resümee	334
Abbildungsverzeichnis	336
Literatur	340

Zum Geleit

Zur Arbeit

Der vorliegende Text ist als "E-Text", zum Betrachten und Herunterladen via Browser und PDF-Viewer, konzipiert worden. Die hier verwendete Zitierweise entspricht einer Kurzform, da sämtliche Literaturangaben (wie auch die Fußnoten-Nummern) Links darstellen, welche interaktiv auf den betreffenden Eintrag in der Bibliographie (bzw. auf den jeweiligen Fußnoten-Text) verweisen. Die URL-Angaben, welche sich zum Teil in der Bibliographie hinter den Einträgen finden, sind Links zu den betreffenden Seiten im WWW. Alle Links wurden vor Veröffentlichung nochmals überprüft; manche Ziele, auf die sie verweisen, mögen jedoch im Laufe der Zeit eine neue Heimat finden und die hier aufgezeigten Wege ins Web damit ins Leere führen. Zu den Quellen und Abbildungen in der Arbeit sei gesagt, dass die Autorin sich bemüht hat, sämtliche Angaben zu dem in der Arbeit verwendeten Material korrekt aufzuführen. Sollten hier Fehler geschehen oder das Urheberrecht (oder Copyright) an bestimmten Stellen verletzt worden sein, wird um Nachsicht und Nachricht gebeten!

Zum Weg

Arbeiten wie diese können nur entstehen, weil es Menschen gibt, welche die Autoren unterstützen. So ist auch diese Arbeit durch vieler Freunde Hände gegangen. 2009 und '10 waren ausnehmend harte Jahre. Allen, die in dieser Zeit Licht und Kraft gespendet haben, sei an dieser Stelle ausdrücklichen gedankt – insbesondere meiner Familie. All jenen, die dies lesen und selbst unterwegs sind, sei Mut zugesprochen. Wo ein Wille ist, gibt es helfende Hände; wo Glaube und Vertrauen ist, Möglichkeiten. Im Hinblick auf Henri Lefebvre und die Phänomenologie, welche die Autorin im Zuge dieser Arbeit kennen lernen durfte, sei ein Gruß all denen zugeworfen, die sich aufmachen. Es ist die Begegnung, das Unterwegs-Sein, das Bewusst-Werden von Weichenstellung und Wertsetzung, die den spezifischen Weg (der Erkenntnis) ausmachen.

„Weg ist immer in der Gefahr, Irrweg zu werden. Solche Wege zu gehen, verlangt Übung im Gang. Übung bracht Handwerk. Bleiben Sie in der echten Not auf dem Weg und lernen Sie un-ent-wegt, jedoch beirrt, das Handwerk des Denkens.“¹

¹Martin Heidegger an einen „jungen Studenten“ in: Heidegger, „Das Ding“, S. 185.

Teil I.

Ansatz, Theorie, Methodologie

1. Raumproduktion und architektonische Raumbildung: Theoretische und methodologische Annäherungen

1.1. Entwicklung des Themas

„Jede Veränderung im Raum ist eine Veränderung in der Zeit, jede Veränderung in der Zeit ist eine Veränderung im Raum. Man lasse sich nicht durch die Annahme irre führen, man könne „im Raum“ stillsitzen, während die Zeit vergeht: man selbst ist es, der dabei älter wird.“¹

In seiner Rekonstruktion der Entwicklung unseres heutigen Zeitkonzeptes als Resultat und Bestandteil des Zivilisationsprozesses geht Norbert Elias auch auf den Zusammenhang von Zeit und Raum ein. Gegenüber einer wissenschaftlichen Tradition, die den Augenschein erweckt, als seien Zeit und Raum verschiedene und vielleicht sogar getrennte Größen, betont er, dass die positionalen Beziehungen »Zeit« und »Raum« nicht voneinander zu trennen sind.² Dies kommt in obigem Zitat zum Ausdruck: Räumliche Veränderung findet nicht statt, ohne dass Zeit vergeht – und Zeit vergeht nicht ohne räumliche Veränderung.

Während man sich mit dem Phänomen »Zeit« schon lange beschäftigt und sich ihrer sozialen Konstruktion schon länger bewusst ist, blieb die Diskussion um »Raum« bzw. den Raumbezug menschlicher Lebenswelt lange vernachlässigt. 1960 schreibt Otto Friedrich Bollnow:

„Das Problem der zeitlichen Verfassung des menschlichen Daseins hat die Philosophie der letzten Jahrzehnte in einem so außerordentlichen Maß beschäftigt, daß man es geradezu als das Grundproblem der gegenwärtigen Philosophie bezeichnen kann. Das Problem der räumlichen Verfassung des menschlichen Daseins oder, einfacher gesprochen, des konkreten erlebten Raums, ist demgegenüber erstaunlich wenig behandelt worden. Es scheint, als sei er gegenüber der den Menschen in seinem Zentrum ergreifenden Zeit weniger fruchtbar, da der Raum nur der äußeren Lebensumgebung des Menschen angehöre. Allein diese Auffassung ist falsch und hält einer genaueren Nachprüfung nicht stand.“³

¹Elias, *Über die Zeit*, S. 74.

²Läpple, „Essay über den Raum“, S. 162.

³Bollnow, „Erlebter Raum“, S. 397.

Dreißig Jahre später spricht sich Dieter Läßle in seinem „Essay über den Raum“ dafür aus, Raum als „ein konstitutives Moment jeglicher Form menschlicher Vergesellschaftung“ anzusehen. Er fordert die Berücksichtigung der Kategorie »Raum« in den Gesellschaftswissenschaften und die gemeinsame Anstrengung, neue Raumkonzepte zu entwickeln, die in der Lage sind, auf die Anforderungen der modernen Welt zu antworten.⁴ Der dort eingeforderte Wandel hat mit dem so genannten »spatial turn« in den Geistes- und Gesellschaftswissenschaften eingesetzt und seit den 1990er Jahren eine Reihe von neuen Ansätzen und Forschungsarbeiten angestoßen.⁵ In diesen Zeitraum fällt auch die „Wiederentdeckung“ des französischen Philosophen und Soziologen Henri Lefebvre, auf dessen Theorie zur Raumproduktion sich das hier vorzustellende Dissertationsvorhaben unter anderem stützt.⁶

Ein Grund für das seit den 1990er Jahren gestiegene Interesse an einer erneuten Auseinandersetzung mit »Raum« und der Aufarbeitung früherer Ansätze ist der Eindruck, dass sich mit zunehmender Globalisierung und Technisierung eine drastische Veränderung vollzogen hat. Die in den letzten Jahren so oft bemühten Bilder der »schrumpfenden Welt« oder dem »globalen Dorf« spiegeln diese Wahrnehmung. Die Ursachen scheinen bekannt. »Shrinking World« und »Global Village« gelten als Folgen des kapitalistischen Wirtschaftssystems, der Industrialisierung und Technologisierung, welche die Lebenswelt grundlegend verändert haben: Durch neue Formen der Produktion, des Transports, der Kommunikation, der Datenverarbeitung und des Konsums. In diesen Faktoren wird allgemein die Ursache gesehen für den Wandel von Raum bzw. für den Wandel der Wahrnehmung von Raum. Das Spannungsfeld zwischen den globalen Räumen von Politik, Wirtschaft und Technik auf der einen, und den lokalen Räumen sozialer Lebenszusammenhänge auf der anderen Seite, gilt es neu zu betrachten und darzustellen.⁷ Die Konsequenz für eine Auffassung von Raum als sozialem Produkt lässt sich mit den Worten Leibnitz' beschreiben, der sich in einem Brief an Samuel Clarke folgendermaßen äußert:

„Ich habe mehrfach betont, dass ich den Raum ebenso wie die Zeit für etwas rein Relatives halte; für eine Ordnung der Existenzen im Beisammen, wie die Zeit eine Ordnung des nacheinander ist.“⁸

Diese Ordnung, genauer gesagt die Neuordnung von Raum und die hierzu entwickelten Gestaltungsstrategien und Raumkonzepte, bilden den Fokus dieser Arbeit.

⁴Läßle spricht von der „Raumblindheit“ der Gesellschaftswissenschaften; in: Läßle, „Essay über den Raum“, S. 163.

⁵Unter anderem: Löw, *Raumsoziologie* und Sturm, *Wege zum Raum. Methodologische Annäherungen an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften*.

⁶Diese Datierung stammt von den Urhebern der Webseite www.henrilefebvre.org, Ákos Moravánszky, Christian Schmid und Lukasz Stanek. Diese Domain ist die Heimat einer Projektplattform, ins Leben gerufen von der ETH Zürich und der TU Delft, welche das Projekt *Rethinking theory, space, and production. Henri Lefebvre Today* ins Leben gerufen haben; im Herbst 2008 und 2009 wurden dessen Ergebnisse jeweils auf einem Symposium vorgestellt. Schwerpunkt der Forschung dort ist bzw. war: „A theoretical reading of the theory of Lefebvre with its employment in an analysis of the contemporary processes of urbanization in Cuba, the Netherlands, Poland and Switzerland“.

⁷Läßle, „Essay über den Raum“, S. 204; vgl. Koselleck, *Zeitschichten*, S. 98-96, 321-327.

⁸„Streitschriften zwischen Leibnitz und Clarke“, in: Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, S. 134.

1.2. Entwicklung des Untersuchungsgegenstandes, Forschungsstand und These

Am Anfang dieses Forschungsvorhabens stand die Magisterarbeit über Bruno Taut und dessen Auseinandersetzung mit der Architektur in Japan. Aus dieser Arbeit ist das Interesse am Wohnraum, an Wohnkonzepten und ihrem Zusammenhang mit technologischer Entwicklung und gesellschaftlichem Wandel entstanden. Bruno Tauts expressive und engagierte Auseinandersetzung mit der Bildung und der Erziehung von Bewohnern durch eine neue Ausrichtung von Architektur und Städtebau bereitete den Weg zu dem weiter reichenden Forschungsinteresse.

In *Frühlicht 5*⁹ veröffentlicht Bruno Taut 1922 einen Ausschnitt aus dem Roman *Die Kegelschnitte Gottes*. Hier findet der Leser Räumlichkeiten beschrieben, die Taut als richtungsweisend für das Neue Wohnen herausstellt:

„Zwischen diesen Menschen, ihrem Wohnen, allen Dingen, die sie berühren, war jene adelig verwandte Lauterkeit, Reine und Noblesse, die aus der Knappheit der Begrenzungslinien ersteht. [...] auch der bescheidenste Gegenstand, der hier geduldet wurde, musste restlose Lösung seines Sinns verkörpern - bis in die letzte Linie hinein.“¹⁰

Taut sucht, wie so viele Architekten seiner Zeit, die Idealwohnung, einen „Organismus, der die absolut korrespondierende Hülle des heutigen Menschen in seinen fruchtbaren Eigenschaften“¹¹ darstellt. „Licht, Klarheit, Übersichtlichkeit, Freiheit von jeglichem Ballast, von jeglichem Museumscharakter, von jeder Muffigkeit“¹² – das will Bruno Taut über die „neue Wohnung“ erreicht sehen. Der Weg dorthin führt für ihn über eine Umgestaltung der Dinge, über eine Veränderungen der räumlichen Ordnung, wie er sie unter anderem in Japan erlebt. Im architektonisch gebildeten Raum sieht er die Möglichkeit, die Bewohner zu einem veränderten, befreiten Alltag, zu neuen Menschen zu erziehen. Aus dem Wohnraum sollen die Zellen einer neuen Gesellschaft erwachsen. Die industriellen und technischen Entwicklungen jener Zeit sind dabei für Taut maßgebliche Impulsgeber; sie haben sowohl das Alltagsleben wie auch den gesellschaftlichen Raum maßgeblich verändert und diesem Impuls sucht Taut mit der architektonischen Raumbildung zu begegnen. Eine baukünstlerische Antwort, die nicht nur eine neue räumliche Praxis „behausen“, sondern darüber hinaus auch zu einer veränderten, gesellschaftlichen Raumproduktion führen kann, muss sich der Veränderungen aktiv annehmen und sie produktiv im manifesten Raum binden. Taut schreibt:

⁹Rekonstruktion in: Kegler/Speidel/Ritterbach, *Wege zu einer neuen Baukunst. Bruno Taut, Frühlicht*. S. 59 ff.

¹⁰Sir Galahad: *Die Kegelschnitte Gottes* [Auszug]. In: Ebd., S. 82.

¹¹Speidel, Manfred: „Nachwort“, in: Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, S. 27–28.

¹²Ebd., S. 94.

„Die Schöpfungen der Industrie, [...], die neuen Materialien,[...], haben mit allen neuen Apparaturen, welche man teils vor 20, teils sogar vor 10 Jahren noch nicht ahnte, unser Leben durchsetzt und sind auch bis in die Wohnung hineingesickert, die ihnen bisher den schwersten Verteidigungswall entgegengesetzt hatte. Dieser Wall ist durchlöchert, teils zusammengestürzt und der Schutt muss weggeräumt werden, oder noch besser: man verlässt die Ruine und begibt sich auf freies Land.“¹³

Die Beobachtungen Bruno Tauts, seine Forderung nach der Entwicklung einer neuen Ästhetik und Raumbildung durch die Architektur, in deren Mittelpunkt ein neues Wohnen¹⁴ steht, regte das Thema dieser Arbeit an: Die Interdependenzen zwischen technologischer und industrieller Entwicklung, der Konzeption eines neu strukturierten sozialen Raumes und dem Bauen als eine gesellschafts- und raumbildende Handlung. Auf diesen Zusammenhang hin sollen in der folgenden Untersuchung architekturtheoretische Konzepte und Ansätze ihrer praktischen Umsetzung untersucht werden.

Zum einen interessieren hier also Phänomene eines sich durch technologischen Fortschritt verändernden Umgangs mit der Welt. Bauen und Wohnen, als elementare Bestandteile des Lebens, werden dabei als ein Ausdruck von Aneignung und Umgang mit der Welt verstanden, eine Sichtweise, welche phänomenologische Betrachtungen wie die Heideggers nahelegen, der Wohnen als Aufenthalt „in der Welt und bei den Dingen“ beschreibt, wobei Aufenthalt die „Begegnung des Menschen mit den Dingen“ meint.¹⁵ Die hier eingangs durch Taut vorgestellte Idee, dass im (Um-)Gestalten des Lebens- und Wohnraumes aktiv auf die Lebensweise Einfluss genommen werden kann¹⁶, regte dabei die Frage nach einem möglichen Rückschluss an: ob mittels der „Wohn-Weise“ bzw. der „Raum-Gestaltung“ auf äußere Einflüsse reagiert wird und ob solche Prozesse sich, in einen theoretischen Rahmen gestellt, aufzeigen lassen. Wenn Wohnen als ein spezifischer Umgang mit dem Geviert¹⁷, dem Lebensraum, angesehen wird, dessen Wesen in die Wahrnehmung der Dinge einfließt – ist es dann erlaubt Formen und gestaltprägende Maßnahmen als Entwurf einer Art des Umgangs mit der Lebenswelt und Anzeichen veränderter Wertsetzungen zu lesen?

Gestaltung der Außenwelt im Dienste eines inneren Umbaus und mit dem Ziel eines sich in neuer Form darstellenden Selbst ist nicht nur Thema Tauts oder das der von ihm

¹³Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, S. 94-95.

¹⁴Taut bezieht dieses umfassend auf Siedlungsbau, Wohnungsbau und Wohnungsgestaltung. Vgl. hierzu die Publikationen wie *Stadtkrone* (1919), *Auflösung der Städte* (1920), *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (1928); *Architekturlehre* (1937).

¹⁵Heidegger, an dieser Stelle zitiert und erläutert nach Lee, *Existenz und Ereignis. Eine Untersuchung zur Entwicklung der Philosophie Martin Heideggers*, S. 197.

¹⁶Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, S. 11.

¹⁷Begriff Heideggers mit dem er die Konstellation der (menschlichen) Lebenswelt, seines Daseins, beschreibt. Vgl. z. B.: Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, S. 149 f.

zitierten Autorin Sir Galahad¹⁸. Diese Intention des Aufräumens, des Profil-Gewinns im Zeichen einer neuen Sinn- und Stilfindung verfolgen auch die Reformbewegungen¹⁹, sie steht hinter der Gründung und Entwicklung des Deutschen Werkbundes und sie steckt auch in den Gedanken des Jugendstils und der Neo-Bewegungen.²⁰ Diesen Bewegungen gemein ist die Suche nach einer angemessenen "Form" im Sinne eines zeitgemäßen Ausdrucks, der eine bestimmte Ordnung, Umgangsformen und Ästhetik beinhaltet.

Mit diesen Fragen und dem Interesse am Zusammenhang von Wohnen, technologischer und gesellschaftlicher Entwicklung und Architektur bewehrt, stellte sich für diese Arbeit damit die Frage nach einem theoretischen Fundament, das die Verbindung von gesellschaftlichem und architektonischem Raum herzustellen und dabei architekturhistorische bzw. architekturtheoretische Fragestellungen zu integrieren im Stande zu sein versprach. Die Phänomenologie bot sich hierfür durch die von ihr hergestellte Verknüpfung von menschlichem Sein in der Welt und den Dingen an. Der Wohn-Raum als ein durch gesellschaftliche und baukünstlerische Prozesse geformter "Gegenstand" hingegen, und auf diese Verbindung sollte ja abgezielt werden, schien damit noch nicht ausreichend gefasst. An dieser Stelle kann nun der Bogen zurück zur Raumtheorie geschlagen werden. Lefebvres Theorie der Produktion des Raumes²¹ versprach die Möglichkeit, diesen Brückenschlag zu meistern.

Anders als die Ansätze sozialwissenschaftlicher Arbeiten wie z. B. die von Martina Löw, Gabriele Sturm²², Dieter Läßle²³ oder auch Oliver Frey²⁴, die eine sozialstrukturelle Herangehensweise vom Bewohner her an den gesellschaftlich manifestierten Raum entwickeln, ermöglichen die Modelle, die über Lefebvres Theorie zur Verfügung

¹⁸Sir Galahad ist das Pseudonym Bertha Eckstein-Dieners (1874–1948).

¹⁹Unter Reformbewegungen (oder Lebensreform) werden hier die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von Deutschland und der Schweiz ausgehenden Bewegungen zusammengefasst, deren gemeinsames Merkmal die Kritik an Industrialisierung und Urbanisierung ist. Entstanden aus einer Reaktion auf Entwicklungen der Moderne heraus, die nicht als Fortschritt, sondern als "Verfallserscheinungen" angesehen wurden, versuchte man sich durch die Rückkehr zu einer naturnahen, menschengerechteren Lebensweise den Zwängen und (körperlichen) Folgen der moderner Zivilisation entgegenzustellen. Zu den Bewegungen zählen im engeren Sinne (verbunden mit der Vorstellung einer "Heilslehre") die Freikörperkultur, Naturismus und die Naturheilkunde, im weiteren Sinne aber auch die Turnbewegung Bodenreformbewegung (Adolf Damaschke u. a.), Freiwirtschaftsbewegung (Silvio Gesell), die frühe Jugendbewegung, sowie andere sozialreformerische Bewegungen; auch die Reformhäuser entstanden auf Initiative von Lebensreformern. Vgl. hierzu Kerbs/Reulecke, *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, hierin besonders: Wolfgang R. Krabbe, „Lebensreform und Selbstreform“.

²⁰Hermann Glaser: „Schöne Form und gutes Leben“. Vortrag anlässlich der Tagung „Von der Guten Form zum Guten Leben. 100 Jahre Werkbund“, gehalten am 7.12.2007 im ZKM in Karlsruhe.

²¹In dieser Arbeit wird als Quelle der englische Titel verwendet: Lefebvre, *The Production of Space*.

²²Löw, „Widersprüche der Moderne. Die Aneignung von Raumvorstellungen als Bildungsprozeß“, Löw, *Raumsoziologie* und Löw, *Differenzierung des Städtischen*; Sturm, „Raum und Identität als Konfliktkategorien“ und Sturm, *Wege zum Raum. Methodologische Annäherungen an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften*.

²³Läßle, „Gesellschaftszentriertes Raumkonzept“ und Läßle, „Essay über den Raum“.

²⁴Frey, „Urbane öffentliche Räume als Aneignungsräume. Lernorte eines konkreten Urbanismus?“

stehen, eine Annäherung an den gebauten Raum und die sie produzierenden sowie reproduzierenden gesellschaftlichen Kräfte. Sie ermöglichen eine Diskussion von einzeln agierenden Personen oder Gruppen im Hinblick auf ihr soziales und historisch geprägtes Umfeld; die "Produktion" von Raum bzw. die Genese spezifischer Formen und eines Bedeutungsgehaltes durch Handlung und Wahrnehmung kann hierüber im Spannungsfeld eines historisch-gesellschaftlichen Settings beschrieben werden. Ebenso ermöglicht wird jedoch auch eine Beschreibung der abstrakten, konzeptuellen Seite der Raumkonstitution.²⁵ Dies sind genau die Voraussetzungen, welche für die Betrachtung bzw. den Vergleich einzelner architektur- und raumtheoretischer Positionen benötigt werden. Anders als bei den meisten sozialwissenschaftlichen oder sozialgeographischen Ansätzen war es für die hier angestrebte Arbeit Voraussetzung, dass Lefebvres Ansatz auch den (abstrahierenden) planerischen Vorgang – den konzipierten Raum – neben Handlung, Wahrnehmung und dem sozial (re)produzierten Raum als einen Teil (eine "Dimension") der Raumproduktion darstellt. Dies war und ist substantielle Voraussetzung für eine Arbeit, die nicht über die Evaluation von Bewohner-Daten ihren Zugang zum Raum wählt, sondern über den theoretischen und konzeptionellen Ansatz seitens der Raum-Gestalter.

Der Ansatz Detlev Ipsens zum Beispiel, der mit seiner Definition und Evaluation von „Raumbildern“ einen bestimmten Teil des Raumproduktionsprozesses erschließt²⁶ und seine Arbeit damit in die Nähe oder Nachfolge der Arbeit Kevin Lynchs (*Bild der Stadt*²⁷) rückt, sowie viele der jüngeren Untersuchungen, welche eine Anwendung Lefebvres Theorie der Raumproduktion für wissenschaftliche Fragestellungen versuchen, erheben ihre Daten aus einem konkreten sozialen Raum; sie reflektieren darüber den Gelebten Raum der Bewohner im Hinblick auf einen gesellschaftsräumlichen status quo oder kulturelle Entwicklungen. Diese Arbeit hingegen versucht, der konzeptionellen Umsetzung von technologischer und gesellschaftlicher Entwicklung durch Architekten nachzuspüren. Hier soll es darum gehen, die "Bilder", die der Gestalter für einen gesellschaftlichen Raum entwickelt, nachzuzeichnen; darum, das (kreative) Potential, das er in der technologischen Entwicklung für eine neue bauliche Formierung des gesellschaftlichen Raumes sieht, raumtheoretisch zu erschließen.

Eine Fokus-Verengung hin bis zur Wahl des Untersuchungsgegenstandes dieser Dissertation ergab sich dann aufgrund zweier zusammenspielender Faktoren:

Zum einen ist bis zum Abschluss dieser Arbeit keine Forschungsarbeit entstanden, die sich aus dem kunst- und architekturhistorischen Feld an die Lefebvresche Raumtheorie gemacht hätte. Und das, obwohl Lefebvres gerade seine Theorie zur Produktion des Raumes auf ausgedehnte Architekturbetrachtungen aufbaut. Das Forschungsfeld er-

²⁵Die Begriffe der Raumtheorie Lefebvres werden hier noch nicht eingeführt; eine ausführliche Aufarbeitung und Erläuterung der Theorie erfolgt im Kapitel zu den gesellschaftswissenschaftlichen Grundlagen und Henri Lefebvre (2.2).

²⁶Vgl. Ipsen, *Raumbilder. Kultur und Ökonomie räumlicher Entwicklung* und Ipsen, „Die Kultur der Orte. Ein Beitrag zur sozialen Strukturierung des städtischen Raumes“.

²⁷Lynch, *Bild der Stadt*.

streckt sich, wie oben bereits angeklungen, auf überwiegend sozialgeographische, urbanistische oder sozial- und kulturwissenschaftliche Studien.²⁸ Neben einem in der jüngsten Zeit stark angewachsenen Feld der theoretischen Auseinandersetzungen, welche eine weitere Aufarbeitung und Vergleiche von Lefebvres Ansatz mit den Theorien Dritter zum Gegenstand haben²⁹, beschäftigen sich nach Kenntnis der Autorin nur zwei Aufsätze mit der Analyse konkreter architektonischer Konzepte bzw. architektonisch umgesetzter Räume: Ein Text von Richard Milgrom (erschienen 2008), welcher die Qualitäten von Raum im Werk von Lucien Kroll unter Aspekten der Lefebvreschen Theorie zu erschließen versucht³⁰, sowie ein Artikel von Victoria Watson (erschienen 2007), die Aspekte im Werk von Mies van der Rohe herausstellt und daran Lefebvres Aussagen in *La production de l'espace* zur Architektur der Moderne kritisch überprüft.³¹ Hier galt es also, Feldarbeit zu leisten und zunächst einen methodologischen Ansatz zu entwickeln, um mit der Lefebvreschen Theorie architekturtheoretische Positionen erschließen zu können.

Zum anderen ist der Umstand bemerkenswert, dass sich, obwohl Lefebvre sich in seinem Werk (und insbesondere in *La production de l'espace*) vorwiegend mit Stadt und Raum von der Antike bis zum frühen 20. Jahrhundert beschäftigt, die jüngeren Studien mit urbanen Situationen oder der Kunst des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts auseinandersetzen.³² Auf den von Lefebvre herausgestellten kritischen Moment der ge-

²⁸Edward Soja und David Harvey sind sicherlich die bedeutendsten Vertreter aus der Richtung der sogenannten Radical Geography, die ebenfalls triadische Konzepte in Anlehnung an Lefebvre entwickelt haben (Soja, *Postmodern Geographies*; Soja, *Thirdspace* und Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*). Insbesondere Edward Soja bezieht sich in seinem Band *Thirdspace* auch auf die Phänomenologie (Heideggers) als eine Grundlage der Raumproduktion. In vorwiegend amerikanischen Kreisen etabliert, entstand hier auch der jüngste Band zur Lefebvre-Diskussion, der Aufsätze verschiedener Disziplinen zu einem transkontinentalen Austausch versammelt; ein bewusstes Zeichen, den Kreis der „political-economic critiques“ und „postmodern-geographical appropriations“ zu erweitern und weitere Forschungen anzustoßen: Goonewardena u. a., *Space, Difference, Everyday Life*.

²⁹Zu nennen wäre hier an erster Stelle Christian Schmid, der 2005 die umfangreiche Darstellung *Stadt, Raum und Gesellschaft* zu den epistemologischen Grundlagen Lefebvres vorgelegt hat, mit dem Ziel, hiermit eine Basis für nachfolgende Untersuchungen in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften zu schaffen. Er ist Mitherausgeber des oben benannten Werkes *Space, Difference, Everyday Life*. Auf dieser Arbeit bauen verschiedene der jüngeren Arbeiten auf. U.a. die von Macher (2007), der seine Masterarbeit über *Methodische Perspektiven auf Theorien des sozialen Raumes* geschrieben hat, sowie Kurt Meyer (*Von der Stadt zur urbanen Gesellschaft*, 2007), der das Unterfangen auf sich genommen hat, die Philosophen Jakob Burckhardt und Henri Lefebvre einander gegenüberzustellen.

³⁰Milgrom, „Lucien Kroll. Design, difference, everyday life“. Lucien Kroll ist ein belgischer Architekt, 1927 in Brüssel geboren und dort immer noch tätig. Eines seiner bekanntesten Projekte, welches Milgrom auch zum Gegenstand seines Artikels macht, ist das Studentenwohnheim von Louvain (Woluve Saint Lambert, 1970-77).

³¹Watson, „How Henri Lefebvre missed the modernist sensibility of Mies van der Rohe“.

³²Hier seien, von den jüngeren Arbeiten, die Publikationen von Roesler (*Doing City*, 2010) und Bertuzzo (*Fragmented Dhaka*, 2009) genannt. Roesler wirft einen kritischen Blick auf das raumbildende Potential medialer Praktiken, wobei sie sich nicht ausschließlich auf Lefebvres Theorie bezieht. Bertuzzo entwickelt ein Befragungs- und Analyse-Schema aus der Theorie der Raumproduktion

sellschaftlichen Raumproduktion der Moderne, den er um 1910 ansetzt und welcher für ihn einen besonderen Moment oder “Bruch” in der Entwicklung markiert, wird in der wissenschaftlichen Rezeption zwar häufig verwiesen – eine wissenschaftliche Vertiefung oder Diskussion dieses Zeitraumes aus architekturhistorischer Sicht hat jedoch noch nicht stattgefunden. Auch wenn eine Diskussion oder Validation dieses Zeitpunktes hier nicht im Vordergrund des Interesses steht, so lag es für eine Arbeit, die mit ihrem Forschungsinteresse ohnehin im frühen 20. Jahrhundert ansetzt, dennoch nahe, einen Untersuchungskorpus zu wählen, der diesen Zeitpunkt abdeckt. Für die Fragestellung ergibt sich daraus ein spannender, doppelseitiger Fokus.

Es ist zum einen ein methodologischer Ansatz für die “Urbarmachung” von Lefebvres Theorie für einen architekturtheoretischen und -historischen Untersuchungsgegenstand zu entwickeln, der darüber hinaus den Zuschnitt auf den gewünschten Fokus, die Aneignung und Übersetzung von technologischer Entwicklung in die Konzeption von gesellschaftlichem Raum und einem entsprechenden “Wohnen”, leistet. Zum anderen eröffnet sich für den Abschluss der Arbeit die Möglichkeit einer Diskussion, ein “Auskämmen” der Ergebnisse im Hinblick auf das von Lefebvre bezeichnete Datum. Hier kann, so steht zu erwarten, zusätzlich ein Beitrag zur Erweiterung und Konkretisierung in der Aufarbeitung der Lefebvreschen Theorie geleistet werden.

Damit war – und ist – der Rahmen des Dissertationsvorhabens weitestgehend eingegrenzt. Die Wahl des Untersuchungsgegenstandes fiel nach längerem Abwägen auf die Architekten Peter Behrens und Walter Gropius, deren theoretisches und praktisches Werk in verschiedener Hinsicht gute Ansatzmöglichkeiten für das angestrebte Vorhaben darstellt. Auf Walter Gropius und das Bauhaus greift Lefebvre selbst in *La production de l'espace* häufig zurück. Mit Peter Behrens wird ein Wegbereiter der “Moderne” und ein Lehrer Gropius’ ausgewählt; eine Beziehung besteht damit nicht nur chronologisch, sondern bildet auch eine gewisse architekturtheoretische Entwicklung ab. Sie gehören zwei aufeinander folgenden Architekten-Generationen an, deren Wirken vom späten 19. bis über die Mitte des 20. Jahrhunderts reicht. Eine Einschränkung auf die Jahre 1900-1930 erfolgte hier unter der Zielsetzung, Konzepte zur Aneignung der aufkommenden technologischen Entwicklung in der architektonischen Raumbildung und die gesellschaftlichen Zielsetzungen, die sich dann auch in den Wohnkonzepten aufzeigen lassen, vergleichen zu können. Beide Architekten haben solche Wohn-Raum-Konzepte entworfen und sich intensiv mit den technologischen sowie den kulturell-gesellschaftlichen Entwicklungen auseinander gesetzt. Die jeweils gute Aufarbeitung beider im Hinblick auf ihr bauliches Werk und ihre theoretischen Schriften war hier gleichfalls eine wichtige Arbeitsvorausset-

heraus, mit welchem sie sich dem Alltagsleben und seinen räumlichen Figurationen in Dhaka seit dem Jahr 2000 annähert; daneben die Arbeit von Lilian Haberer (2006), die sich mit dem *Prinzip Raumbildung* im Werk von Liam Gillick (*1964) auseinandersetzt. Weitere Arbeiten bzw. Forschungsprojekte sind auf den Programmseiten des Projektes der ETH Zürich, der TU in Delft und der Jan van Eyck Akademie zu finden (<http://www.henrilefebvre.org/hlt/program2008.html> und <http://www.henrilefebvre.org/hlt/program2009.html>).

zung, stellt das Untersuchungsinteresse doch weniger den Versuch einer Ergänzung und Aufarbeitung der Werke als den Versuch dar, diese unter anderen "Koordinaten" raumtheoretisch aufzuspannen. Ein Vergleich der beiden sollte, so grundsätzlich ermöglicht, unter dem Fokus der Theorie der Raumproduktion unterschiedliche Wertsetzungen und baukünstlerische Aneignungsformen aufzeigen – und deren gesellschaftsräumliche Tragweite aufzeigen.

Die Frage, die diese Arbeit beschäftigt, richtet sich auf den Zusammenhang von Technologie, ihrer Aneignung durch die Architekten und die damit in Verbindung stehende gesellschaftliche Raumproduktion im frühen 20. Jahrhundert; die hierbei entwickelten Konzeptionen zur Wohnraum-Produktion werden dabei als Entwürfe zu einem "angemessenen" Wohnen in der neuen Zeit gesehen. So wie „Wohnen“ und das „Sein im Geviert“ (der Aufenthalt des Menschen in der Welt) nach Heidegger nicht als voneinander unabhängig zu betrachten sind, so wird hier der Wohn- und Siedlungsraum als Ausschnitt oder Teil des Lebensraums angesehen, der von Architekten und durch Architektur gestaltet wird. Raumkonzeption und architektonische Planungs- und Gestaltungsstrategien, so die These, können daher nicht als grundsätzlich verschiedene Einheiten betrachtet werden. Was interessiert, sind Verbindungen, Übernahmen und "Maßnahmen", welche aus den Bereichen Technologie und Produktion in den Bereich der architektonischen Konzeption und Raumbildung übernommen werden; diese haben schließlich nicht nur Einfluss auf wirtschaftliches Handeln und Planen, sondern auch auf die Alltagspraxis, die Raumwahrnehmung und den sozial ausgebildeten Raum. Auf diese Beziehung hin sollen die ausgewählten architekturtheoretischen Positionen und entwickelten Wohn-Konzepte untersucht werden.

1.2.1. Vorgehensweise und theoretischer Rahmen

Vorgehen

Im Rahmen dieses Projektes soll es darum gehen, möglichst nah an die Wechselbeziehungen zwischen Mensch, Wohnraum und technologisch-produktionswirtschaftlicher Entwicklung zu kommen und diese Wechselbeziehungen – in der Konzeption und der Gestaltung von Wohnraum – aufzuzeigen. Es sollen dabei allerdings nicht in erster Linie statisch determinierte Ursache-Wirkung Beziehungen konstruiert werden, in denen den Entitäten Produktion, Technik, Raum, Individuum und Gruppe eine feste Lage in einer sozialen, symbolischen und räumlichen Struktur zugeschrieben wird. Ein solch statisches Modell würde die Gesamtheit der gesellschaftlichen Verhältnisse und sozial wie persönlich motivierten Einflüsse, die sich im Wohnraum abbilden, auf einen idealisierten Ausschnitt reduzieren; denn mit dem Wohnraum als Fokus der Betrachtung ist ein ebenso weites wie auch stark verdichtetes Feld gesellschaftlichen und kulturellen Lebens (und Gestaltens) gewählt. Diese Untersuchung sieht vielmehr die bewegliche, sich ständig anpassende, also dynamische Produktion von gesellschaftlichem Raum, Raumwahrnehmung und deren

“Abbildung” im materiellen Substrat des Wohnraumes im Vordergrund. Zur Erarbeitung der wohnräumlichen Phänomene wird demnach ein Weg benötigt, der der Komplexität des Materials Rechnung trägt, ohne dabei bereits während der Untersuchungsphase nach gesamt gültigen Erklärungen oder Regeln suchen zu müssen.

„Jeder Raum ist auf bestimmte Weise gelebt, strukturiert, gedeutet. Er dient als beweglicher Rahmen für Handlungsabläufe und dauerhafte Lebensläufe; Werkstatt, Kaufladen, Beratungsstätte, Pflegestätte oder Schlafplatz bilden eine Szene, auf der sich Leben abspielt. Dazu gehören Schwellen, die von einem Bühnenraum zum anderen führen; auf diesen Schwellen kann man verweilen. Dazu gehören ferner Hinterbühnen, verborgene Schauplätze im Hintergrund einer allgemein zugänglichen Öffentlichkeit. Was wir Alltag nennen, besteht räumlich betrachtet aus einer Fülle von Szenarien, die vielfach ineinander verschachtelt sind. [...] Architektur trägt auf ihre Weise zur [...] Rahmenbildung bei“.³³

Bei dem Versuch, Konzeption von (Wohn-)Raum als eine Auseinandersetzung mit der Lebenswelt, mit bestimmten Elementen oder Entwicklungen zu beschreiben – in diesem Fall wird Technologie als Mittel und Ursache lebensweltlicher Strukturveränderung angesehen – ist es unerlässlich, zuvor einige Zusammenhänge zu klären. Vor der Analyse und dem Vergleich von Raumkonzepten und den Aneignungs- bzw. den Gestaltungsstrategien, ist eine theoretische Basis zu bereiten und das methodische Vorgehen zu erläutern. Dem entsprechend soll in einem ersten Teil zunächst »Raum« begrifflich gefasst und in einen der Arbeit dienlichen theoretischen Rahmen gestellt werden; dieser sollte die den Raum bildenden Instanzen (Gesellschaft, Produktionsverhältnisse, Planer usw.) fassen und eine Verbindung zu einigen grundlegenden Aspekten räumlicher Gestaltung von Lebenswelt herstellen. Da »Raum« zunächst eine Vielzahl an Betrachtungsmöglichkeiten zulässt (man bedenke allein die verschiedenen Ansätze, die von Seiten der Philosophie, Soziologie, der Geographie oder der Ethnologie angeboten werden), wird der für diese Arbeit gewählte Ansatz begründet dargelegt. Er wird aus zwei theoretischen Feldern heraus entwickelt: Zum einen mit den theoretischen Überlegungen des französischen Philosophen und Soziologen Henri Lefebvre zur Produktion des gesellschaftlichen Raumes. Zum anderen mit Vertretern der Phänomenologie, Martin Heidegger, Maurice Merleau Ponty und Bernhard Waldenfels. Die Phänomenologie soll, ergänzend zu Lefebvre, Aspekte des Bezugs von Mensch und Lebenswelt erläutern: Den Zusammenhang von Wohnen, “Welt-Entwurf” und Bauen (Architektur). Auf diesem theoretischen Fundament wird die Methodologie für die Untersuchung erarbeitet (Kap. 2 und 3) und in einem abschließenden Kapitel (Kap. 4) nochmals gebündelt dargelegt.

³³Waldenfels, *Architektonik am Leitfaden des Leibes*.

Zu den theoretischen Grundlagen

Grundsätzlich basiert die Untersuchung also auf der Verbindung zweier methodologischer Ansätze, der Dialektik (bzw. Trialektik) Lefebvres zur Raumproduktion und der Phänomenologie, als Disziplin, die zum grundsätzlichen Verständnis des räumlichen Zusammenhangs von Konzept und Entwurf, Form und Lebenswelt, herangezogen wird.³⁴

Mit der Dialektik wird der Zusammenhang einzelner Momente in einem Ganzen beschrieben; sie setzt sich von einem isolierenden Denken ab, das Wirklichkeit als eine reine Verknüpfung von Tatsachen darstellt, oder Phänomene über äußere Kriterien zu einer Wesensbestimmung führt. Für ein relationales Verständnis der Beziehung von Mensch und Lebenswelt, die sich also wandelt, in ihren Bewertungen und Ausdrucksformen nicht fixiert ist, erscheint dieser Ansatz angemessen.

In dieser Arbeit wird auf die Theorie Henri Lefebvres zurückgegriffen, der die gesellschaftliche Raumproduktion als dialektischen Prozess darstellt. Seine Theorie, in welcher er dreipolige Modelle von räumlichen Beziehungssystemen entwickelt, sieht er den einzelnen Moment (z. B. der Entwicklung eines Raumkonzepts, eines Entwurfs) stets in Wechselbeziehung zu einem historisch-gesellschaftlichen Horizont der Raumproduktion, der sich letztendlich nie final fassen lässt, da er selbst stets in Bewegung ist. »Raum« begreift Lefebvre als ein soziales Produkt, das aus dem gesellschaftlichen Kontext heraus entsteht (»produziert« wird). Die einzelne Handlung ist ein Moment, ein Ausschnitt und eine Position, die innerhalb dieses größeren Rahmens stattfindet. In der Betonung des aktiven Moments (Raum *produzieren*) liegt dabei der Grundsatz seines Raumbegriffs. Raum *ist* nicht, er *wird gemacht* (wahrgenommen, geformt, überformt). Das heißt, dass auch einzelne theoretische Konzepte sowie konkrete Entwürfe zu »Raum« und Wohnraum als Ausschnitte zu verstehen sind; als Formen der Handlung und Auseinandersetzung mit dem lebensweltlichen Kontext, die auf einer Auswahl von Gesichtspunkten, das heißt einer Deutung (Wertung) durch den Künstler basieren.³⁵ Auf die jeweiligen Anknüpfungspunkte zur Technologie und Industrie, auf die daraus entwickelten Maßstäbe und Strategien zur Wohnraumproduktion sollen die architekturtheoretischen Konzepte und Wohnraum-Entwürfe untersucht werden. Über die jeweiligen Konzepte und Entwürfe treten sie (nach Lefebvre und aus phänomenologischer Sicht) automatisch in Bezug zu ihrem historischen Kontext auf, und können so in ihrer Auswahl in Relation zu anderen Raumkonzepten betrachtet werden.

Lefebvres triadische Modelle, die in dieser Arbeit das methodologische Werkzeug bilden, gründen in ihrem Verständnis vom Zusammenhang Mensch – Raum – Raumproduktion zu einem großen Teil auf einer phänomenologischen Sichtweise. Unter anderen sind Merleau-Ponty, Martin Heidegger und Gaston Bachelard hier geistige Väter.³⁶

³⁴Zur Verbindung dieser beiden Ansätze vgl. Waldenfels, „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“.

³⁵„Jede konkrete Bedeutung verkörpert eine Bedeutungsperspektive, d. h., ihr liegt eine Selektion zu Grunde: ein »so statt so«.“ Waldenfels in: Ebd., S. 133.

³⁶Auf die epistemologischen Grundlagen wird im Abschnitt 2.3, Die Theorie Henri Lefebvres, noch weiter eingegangen.

Nach dem phänomenologischen Ansatz (in dieser Arbeit werden die Arbeiten Heideggers, Merleau-Pontys und Bernhard Waldenfels', als jüngerem Vertreter, herangezogen) bestehen Lebenswelt und Dinge nicht für sich, sondern als Gegenstand und Ergebnis von Wahrnehmung und Bedeutungszuschreibung.³⁷ Die Wirklichkeit konstituiert sich „in der theoretischen und praktischen Erfahrung“³⁸ – im Umgang mit der Welt; sie ist und bleibt ein Produkt ständig ablaufender Auseinandersetzung (Begegnung, Entwurf, Formung, Überformung). Dies ist ein Ansatz, der auch Lefebvres Theorie der Raumproduktion zu Grunde liegt. Architektur kann danach als räumlicher Ausdruck gestalterischen Handelns und räumlichen Strukturierens gesehen werden, dem Bedeutungszuschreibung und das Schaffen eines Interpretationszusammenhanges innewohnt. Gestaltung, bauliche oder künstlerische Handlung, kann so als Entwurf und Ausdruck eines zugrundeliegenden Bezugssystems gesehen werden: als Produkt einer Auseinandersetzung mit der Lebenswelt und deren Bewertung. Auf die Spuren dieser Auseinandersetzung in den architekturtheoretischen Positionen und ihren Einfluss auf neue Entwürfe zum Wohnen (d. h. zur Gestaltung und Strukturierung des Aufenthalts in der Lebenswelt) will diese Untersuchung eingehen.

In den zur Untersuchung ausgewählten architekturtheoretischen Texten werden Technologie und Industrie thematisiert – das ist die Voraussetzung zur Auswahl. Es werden dort Wahrnehmungen beschrieben, Entwicklungen bewertet, Werte oder Maßstäbe hervorgehoben, die im Zusammenhang mit der technologischen Entwicklung stehen; in diesem Zusammenhang werden Strategien zu einer Veränderung des räumlichen Umgangs entwickelt. In der Auseinandersetzung mit einer beobachteten, bestehenden räumlichen Praxis (und deren räumlicher wie baulicher Ausdrucksformen) werden neue Umgangs- und Ausdrucksformen entworfen. Die Konzepte, so sei es hier definiert, beschreiben dabei Idee und Vorstellung eines neu gegliederten und baulich gefassten Lebensraums, die Strategien die Wege zu Formen baulicher und gestalterischer Umsetzung.

Von den phänomenologischen Grundlagen ausgehend (die in Kapitel 3, Zum »Wohnen«, dargelegt werden), werden Bedeutungszuschreibung (Bewertung), Gestalt und Struktur, sowie Strategie und Raumkonzept als Kategorien angesehen, die eine Auseinandersetzung (hier der Architekten) mit der Umwelt charakterisieren. Hierauf basiert die Analyse der Positionen in der Untersuchung. In Form und Entwurf tritt die Raumbildung zu Tage, werden Strategien und schließlich auch das Raumkonzept fassbar; sie stellen die materiellen Spuren dar, die über ihre Autoren in einem Zusammenhang zu den schriftlich fixierten Vorstellungen stehen. Die Ergebnisse der Textanalyse sollen daher an ausgewählten Beispielen des Wohnbaus reflektiert werden, in vollem Bewusstsein, dass der Vergleich ideeller Konzepte mit unter verschiedensten Einflüssen entstandenen reali-

³⁷Die Grundformel, wie sie Waldenfels formuliert, lautet „nicht: »etwas ist«, sondern: »etwas erscheint als etwas«, d. h. es erscheint in einer bestimmten Bedeutung.“ Auf Verhaltensakte übertragen heißt es dann entsprechend „nicht: »wir meinen etwas« sondern: »wir meinen (sehen, hören beurteilen, behandeln, bewirken) etwas als etwas.“ Waldenfels, „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“, S. 129.

³⁸Ebd., S. 130.

sierten Projekten nie eine völlige Übereinstimmung zeigen kann. Dennoch ist gerade der Weg dorthin – von der Idee eines neu aufgestellten Raumes zur städteplanerischen und baulichen Umsetzung – ein spannendes Feld der Forschung, auf dem hier einige Spuren aufgenommen werden sollen, um den Zusammenhang von Technologie und Wohnen auf eine neue Weise zu betrachten.

„Space and time change, of course, but what distinguishes them is the introduction of a form (within a form) [...]. This form relegates certain outmoded contents to the past; it acts selectively through the knowledge and the results (or residues) of history. It absorbs other contents as well, combines them actively in a totality or virtual synthesis, which [...] can simply be recognized as a channel (strategy) for action. [...] It is *form* itself, as generator of a virtual object, the urban, the encounter and assembly of all objects and subjects, existing or possible, that must be explored.“³⁹

1.3. Grenzen dieser Arbeit

1.3.1. ...im Hinblick auf Materialauswahl und Bearbeitung

„Allgemeine Gesetzmäßigkeiten [stellen] nicht das Endziel oder die Krönung der geschichtlich-gesellschaftlichen Forschungsarbeit dar, sondern die Einsicht in solche Gesetzmäßigkeiten ist fruchtbar als ein Mittel zu einem anderen Endziel, als Mittel der Orientierung des Menschen über sich und seine Welt. Ihr Wert liegt [...] in der Funktion für den Aufschluss des geschichtlichen Wandels.“⁴⁰

Dem begrenzten Umfang dieser Arbeit entsprechend, insbesondere durch die zunächst notwendige theoretische Erschließung der Theorie Lefebvres, sind die Auswahl des theoretischen Materials und die zur Untersuchung herangezogenen Beispiele aus dem architektonischen Werk von Behrens und Gropius exemplarisch. Es werden hier jeweils Texte herangezogen, welche die Auseinandersetzung mit der technologischen Entwicklung zeigen, und Prototypen zum Vergleich mit den schriftlich formulierten Äußerungen, anhand derer die Entwicklung der Positionen, die Auswirkungen der Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und technologischen Veränderungen auf die Entwürfe zur Wohnraumproduktion klar zu zeigen sind.⁴¹

³⁹Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 122.

⁴⁰Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. 2 Bd.* S. 471, Anm. 81.

⁴¹H. P. Dreitzel nennt hier die Vorbildfunktion, die bestimmte Gruppen und deren Ausdrucksformen einnehmen. Er belegt deren zeitverzögerte „Massenwirksamkeit“ neben Elias mit den Arbeiten der englischen Soziologen Peter Willmoot und Michael Young zur „Symmetrical Family“ bzw. dem „Principle of Stratified Diffusion“. Vgl. Dreitzel, *Reflexive Sinnlichkeit I. Emotionales Gewahrsein. Die Mensch-Umwelt-Beziehung aus gestalttherapeutischer Sicht*, S. 23–25.

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf dem Versuch, die von Henri Lefebvre entwickelten triadischen Modelle zur Raumproduktion auf einen architekturtheoretischen Korpus anzuwenden; den Blick zu schärfen im Hinblick auf das Entwickeln von Strategien zur Aneignung und Umsetzung von gesellschaftsräumlichen Veränderungen in einen kohärenten bauräumlichen Ausdruck und neue Formen des Wohnens. Trotz Abgleich und Entwicklung beider Felder anhand von Beispielen aus den Werk-Korpora ist der Schwerpunkt ein theoretischer und liegt in der Weiterführung des Forschungsdiskurses zu Henri Lefebvres Theorie der Raumproduktion, in seiner Ausweitung auf ein architekturhistorisches Forschungsfeld. Die beiden Architekten und ihre Positionen werden weniger wegen ihrer diametralen Standpunkte gewählt, sondern weil sie trotz einer gewissen Kontinuität und Vergleichbarkeit verschiedene gesellschaftsräumliche Konzeptionen entwickeln. Als solche werden sie hier stellvertretend für ihre Zeit und bestimmte Haltungen gewählt, auch wenn sich für jede Position andere Künstler oder schärfer ausgeprägte Positionen finden ließen.

1.3.2. ...im Hinblick auf den Erkenntnisgewinn

Die entstehende Industriegesellschaft hat im 19. und auch noch im 20. Jahrhundert breiten Bevölkerungsschichten Wohnsituationen aufgenötigt, die einer individuellen Gestaltung wenig Spielraum boten; vielmehr wurde den Bewohnern anheim gestellt, wie sie in wenig Wohnraum, bei ärmlichen Verhältnissen und unsicherer Verdienstsituation ihre Lebensbedürfnisse regeln wollten. Wohnformen müssen somit unbedingt auch als Antworten auf vorgesetzte Existenzbedingungen verstanden werden. Die jeweiligen Inszenierungen der Lebensumwelt können nur im Rahmen ihrer sozioökonomischen und soziokulturellen Voraussetzungen als Spiegelbild von Bedürfnissen und Interessen gelesen werden.⁴² Gerade die auf Repräsentation zielende Bestimmung des Wohnraumes verhindert(e) zu gewissen Zeiten oder bei bestimmten Schichten auch die Aufgeschlossenheit für neue, dem eigenen Leben entsprechendere Wohnformen, da weniger die realen Bedürfnisse als vielmehr angenommene Normen von dem, was als rechtes Wohnen zu gelten habe, für die Einrichtung ausschlaggebend war.⁴³

Mit diesen beiden Aspekten sind zwei Grenzbereiche der Arbeit angesprochen, die hier nicht vertieft werden können – es würde den Rahmen sprengen. So dringend und bedeutend eine Diskussion um Lebensstandards und Mindestanforderungen in Bezug auf Wohn- und Gestaltungsfreiraum von Menschen erscheint – an dieser Stelle muss sie weitestgehend ausgespart bleiben. Erkennt man an, dass es zum *Raum nehmen* und *Raum gestalten* eines gewissen Spielraumes bedarf, so müssen bei der Materialauswahl diese Grenzen bedacht, müssen Objekte wie Obdachlosenunterkünfte, Flüchtlingslager oder anderer Wohnraum, der von viel mehr Menschen bewohnt oder als Schlafstätte genutzt wird als es von Planern und Erbauern vorgesehen war, ausgeklammert werden.

⁴²Vgl. Becher, *Geschichte des modernen Lebensstils*, S. 110.

⁴³Ebd., S. 146.

Zumindest dort, wo Wohnraum als Gestaltungsraum seiner Bewohner betrachtet werden soll. Für Aussagen über Planungs- und Raumkonzepte der Architekten und Bauherren wären diese Wohnobjekte weiterhin zulässig.

Die Frage nach dem Ausmaß von "fremdgesteuerten" Bedürfnissen, wie sie z. B. Marcuse⁴⁴ beschreibt, muss ebenfalls weitestgehend außen vor bleiben. Marcuse sieht die Frage nach gesellschaftlicher Selbstbestimmung ausgedrückt in dem Grad, in dem eine Gesellschaftsform individuelle Bedürfnisse unterdrückt. Für ihn geht es dabei nicht (nur) um die in jedem Kulturkreis auftauchenden Spannungen zwischen Individuum und Gesellschaft, sondern um Machtstrukturen, die Bedürfnisse wecken und lenken. Diese "von oben" auferlegten Bedürfnisse bezeichnet er als „falsche Bedürfnisse“. Marcuse geht, wie auch Norbert Elias, davon aus, dass eine Gesellschaftsform (und der darin offenbarte *Spielraum*) nach dem Grad der Repression von Bedürfnissen zu bemessen ist.⁴⁵ Als Zeichen der Repressivität ist es zu werten, wenn dem Individuum falsche Bedürfnisse auferlegt werden, die es in Abhängigkeit von gesellschaftlichen Strukturen halten, weil diese die falschen Bedürfnisse zu befriedigen versprechen. Gesellschaftliche Normen sieht Marcuse dabei in genau dieser Funktion: Bedürfnisse zu lenken. Dieser Hintergrund spielt bei der Gestaltung bürgerlichen Lebens, aber auch bei allen anderen gesellschaftlichen Schichten eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Für diese Arbeit interessiert jedoch zunächst schlicht das durch die Architekten Aufgegriffene und Umgesetzte, die Verbindung ihrer theoretischen Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Veränderungen und ihre Entwürfe einer bauräumlichen Reaktion. Desweiteren bis zu einem gewissen Grad der Symbolgehalt von Architektur und Gestaltung. Die hinter einer Raumgestalt(ung) liegende Art der Abhängigkeit bzw. die verschiedenen sozialpsychologischen Gründe der gewählten Form zu erörtern, liegt hingegen nicht mehr im Bereich des Machbaren für diese Untersuchung.

Was für die Methodologie im Hinblick auf die Theorie Lefebvres und die Phänomenologie, sowie bei den zu untersuchenden architekturtheoretischen Texten von Peter Behrens und Walter Gropius möglichst umfänglich geleistet wird, eine genaue und kritische Analyse der Positionen, kann im Hinblick auf die Besprechung der zur Illustration herangezogenen architektonischen Werke nur in sehr begrenztem Umfang geleistet werden. Hier wird versucht, das Feld auf Basis des aktuellen Erkenntnisstands zu bestellen;⁴⁶

⁴⁴ *Triebstruktur und Gesellschaft* (engl. 1955, dt. 1965) und *Der eindimensionale Mensch* (engl. 1964, dt. 1967).

⁴⁵ Marcuse, *Der eindimensionale Mensch*, S. 25 ff.; vgl. auch Dreitzel, *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft*, S. 247-249.

⁴⁶ Die Bibliographie zu beiden Architekten basiert auf der jeweiligen Fraunhofer IRB-Literaturdokumentation. Unter den jüngeren Arbeiten seien hier zu Peter Behrens genannt die werkumfassende Arbeit von Anderson (Anderson, *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*, 2000), die Darstellung von Wolfgang Pehnt (in: *Die Architektur des Expressionismus*, 1996) und die Dissertation von Broch (Broch, „Peter Behrens' Wohnungsbaukonzepte 1910-1920“, 2005). Nicht zu vergessen ist die zwar etwas ältere, aber dennoch für diese Arbeit

eine umfangreiche Aufarbeitung und Diskussion des Forschungsstandes zum Werk der beiden Architekten kann jedoch aufgrund des weiten Blickfeldes und der theoretischen Ausrichtung dieser Arbeit nicht geleistet werden.

wertvolle Aufarbeitung von Behrens' Tätigkeit für die AEG (Buddensieg/Rogge, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*, 1979). Zu Walter Gropius wurden maßgeblich die Arbeiten von Claussen (Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, 1986), Nerdinger (Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, 1996), Müller (Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, 2004) und Rehm (Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau*, 2005); letztere liefert eine umfassende Diskussion der ästhetischen Kategorien *Zweck, Form und Inhalt* auf Basis des kunst- und architekturtheoretischen Diskurses des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Deutschland.

2. Gesellschaftstheoretische Überlegungen zu “Raum” unter besonderer Berücksichtigung der Theorie Henri Lefebvres

2.1. Grundlegende Gedanken zu Raum und Zeit

Diese Arbeit bewegt sich mit ihrem Interessengebiet auf einer Schnittstelle verschiedener Disziplinen: Kunst-, Kultur- und Sozialgeschichte, Industrie- und Technikgeschichte, Geographie und Visuelle Kultur. Im architektonischen Raum, im Wohnraum, findet sich eine “Hülle”, die menschliche Bewegung, menschliches Handeln umfängt: Architektur zieht Grenzen und bahnt Wege; Bewegungen werden nahelegt oder eingeschränkt. Wo immer man aus dem Fenster sieht, aus der Tür tritt, gibt sie dem Umraum Gestalt und Struktur, sie versammelt Mensch und Dinge in eine Ordnung, die erlebt und gesehen werden kann. Architektur ist Zeichen menschlicher Aktivität. Sie ist *res manu factum*, der Mensch *homo faber*, der seine Gestaltungsstrategien, seine Ziele und Wünsche, in die Welt bringt und sich die Dinge formt. Dabei ist zu bemerken, dass Raum und Gestalt präexistent sind, in Bezug auf den Menschen, der die Gegenüberstellung von Künstlichem und Natürlichem erst mit sich in die Welt bringt. In diesem Sinne unterscheiden die wohl meisten Theorien, die sich heute mit gesellschaftlichen Formen auseinandersetzen, den Kultur-Raum, als den Raum menschlicher Nutzung und Verfügung, vom Natur-Raum, dessen Geschehen und Geschichte ohne das Wirken menschlichen Zugriffs von statten geht.¹ Dass diese Sicht auf den Umraum nicht immer so geschieden war, erscheint heute schon bemerkenswert. Reinhard Koselleck macht diese Überlegungen zur Grundlage seiner Gedanken über Raum, Zeit und Geschichte:

„Dass Geschichte, was immer dies sei, mit Raum zu tun hat, oder besser Geschichten mit Räumen zu tun haben, das wird niemand leugnen wollen. Aber der Allgemeinheitsanspruch beider Kategorien ist so hoch, dass sie entweder verblassen oder emotional überfordert werden. Ein Blick in die einschlägige Literatur erhöht die Verwirrung. Zunächst fällt auf, dass die alte Historie sowohl die Menschenwelt, ihre Werke und ihre Handlungen wie auch die Natur thematisiert hatte, ohne beide streng zu scheiden.² Deshalb fällt die Analogie auf, wenn in Japan derselbe Ausdruck für Geschichte und Raum verwendet wird. Seit dem 18. Jahrhundert spätestens treten in Europa Natur und Geschichte auseinander. Zur gleichen Zeit wird freilich die bis dahin statisch

¹Vgl. Koselleck, *Zeitschichten*, S. 84.

²Koselleck verweist hier auf Seifert, *Cognitio Historica. Die Geschichte als Namensgeberin der frühneuzeitlichen Empirie*.

begriffene Natur selber historisiert und diachronen Entwicklungsgesetzen unterworfen. Die »historia naturalis«, ehemals als »Naturkunde« ein Unterfall der alten umgreifenden »historia«, verselbständigt sich zur Geschichte der Natur, sie wird verzeitlicht und seitdem als abgesonderte Natur [...] erforscht [...]. So entsteht eine fragwürdige Opposition zwischen Natur und Geschichte, die uns heute noch umtreibt, unter Herausforderung ökologischer Fragen heute vielleicht noch mehr als früher.“³

„Wir machen uns die Welt, wie sie uns gefällt“ singt Astrid Lindgrens Fräulein Langstrumpf und trifft damit den Kern der Sache. So wurde in den historischen Wissenschaften einer zeit-basierten Betrachtungsweise⁴ lange Vorzug gegeben, da das „historische Einmaligkeitsaxiom“ uns verführerisch eindeutig entgegenkommt. Dennoch stellt die Dominanz des Zeitrasters in den Wissenschaften interpretatorisch gesehen eine Vorentscheidung dar; sie bedeutet eine bestimmte Perspektive, eine Haltung, die wiederum für unsere Zeit spezifisch sein mag. Koselleck legt dar, dass „Raum so gut wie Zeit [...] zu den Bedingungen möglicher Geschichte“ gehören. Raum hat selbst eine Geschichte und ist damit „sowohl jeder nur denkbaren Geschichte metahistorisch vorauszusetzen wie selber historisierbar, weil er sich sozial, ökonomisch und politisch verändert.“⁵ Droysen spricht von Raum und Zeit als „Register unserer Auffassung“ und unserer Zeichensysteme, die als solche nicht in der Außenwelt liegen.⁶ Dem entspricht auch die Beobachtung, dass die Naturvorgegebenheiten menschlichen Handelns ihre Qualität verändern, wenn sich die Möglichkeiten menschlichen Zugriffs verändern – ökonomisch, politisch, militärisch oder wissenschaftlich gesehen. Das heißt, dass selbst die metahistorischen geographischen Bedingungen menschlicher Aktionsräume ihre Qualität mit der Zugangsart oder Sichtweise der Beurteilenden verändern.

Die Frage, wie es zu diesen vermittelten Ansichten von Raum kommt und wie diese von Gesellschaften als Kulturgemeinden vermittelt werden, soll im Folgenden anhand verschiedener Ansätze aus Soziologie und Sozialgeographie diskutiert und anhand der Theorie der Raumproduktion Henri Lefebvres vertieft erörtert werden. Denn die Frage nach Schaffung und Vermittlung von Raum muss als Grundlage angesehen werden, wo Artefakte (hier der entworfene und gebaute Wohnraum) einer Gesellschaft Thema sind. Mit Hilfe einer Diskussion der phänomenologischen Ansätze Heideggers, Merleau-Pontys und Bernhard Waldenfels' zu Raum und Wohnen wird dann im folgenden Kapitel (Kap. 3) von phänomenologischer Seite her der methodologische Boden bereitet. Hier stehen Bewegung, die leibliche Erfahrung von Raum und das Verhältnis von erlebendem Individuum, Umwelt und Weltbild im Vordergrund.

³Koselleck, *Zeitschichten*, S. 78-79.

⁴Gemeint ist hier eine diachrone oder synchrone Betrachtungsweise.

⁵Koselleck, *Zeitschichten*, S. 82.

⁶Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie u. Methodologie d. Geschichte*, S. 8 f. Zit. n. Koselleck, *Zeitschichten*, S. 80; Koselleck verweist hier noch auf die Seiten 406-415 und auf das Kapitel „Natur und Geschichte“ in diesem Band.

Grenze zur *Visual Culture* Es bleibt die Frage, in welchem Maße die Funktion von Architektur als Zeichenträger, als Mittler von tradierter Information eine Rolle für die Raumbildung spielt und ob bzw. wie Sehgewohnheiten, die wiederum in Abhängigkeit von Zugriffsmöglichkeiten (Abbild- bzw. Einblicksmöglichkeiten) stehen, als Einflüsse im Hinblick auf Wohnraumproduktion zu berücksichtigen sind. Hier ist jedoch eine Grenzlinie zu ziehen, die bewusst auf den Rahmen bzw. das Zentrum dieser Arbeit hinweisen soll: Wohnraum soll als Raum betrachtet werden, als Ort von Handlung und Nutzung und diesbezüglicher Ausgestaltung. Die Beziehungen zwischen Raum-Entwurf, Raum-Nutzung und den Einflüssen bzw. der Verfügbarkeit neuer Technologien sollen hier erörtert werden. Die entmaterialisierte Bild- oder Text-Funktion, mit der sich die *Visual Culture*-Forschung befasst, ist nur ein Teil des Funktionspektrums von Architektur – baut man doch in erster Linie, um eine Handlung zu verorten oder Schutz vor Umwelteinflüssen zu erreichen. Viele Aspekte der Raumgestaltung blieben durch die Reduktion auf Text bzw. Abbild-Funktion unbeachtet. Lavin merkt hierzu an:

„The difficulty of disciplining architecture according to the logic of the visual is attested to by the fact that many of the recent theorizations of visual culture include only the most superficial treatment of architecture. This is no accident, but rather a structural imperative, since architecture’s imbrication with the embodied, with the image organized through structure, material and use, seriously calls into question the generalizing ambitions of visual culture.“⁷

Gerade diese „Vorliebe“ der Visual Culture Forschung für das „entleibte Bild“, ihr „Misstrauen gegenüber der materiellen Dimension von Kulturobjekten“ seien bei einer Untersuchung von Raum und seinem Gebrauch die stärksten Argumente gegen eine Beschränkung auf diesen Ansatz, stellt Carol Armstrong fest⁸ und bietet dieser Arbeit damit ein weiteres Argument für die methodische Hinwendung zur Phänomenologie und den hier präferierten Ansatz mit Lefebvre. Beide berücksichtigen verschieden Ebenen der Raumproduktion⁹ und stellen einen körperlichen Bezug zum Raum her. Gerade wenn man die Möglichkeit nutzen will, „alle schriftlichen und visuellen Spuren einer bestimmten Kultur als ein Netzwerk allgemeinsprachlicher Zeichen zu verstehen“, ist die Komplexität der einzelnen Zeichenträger nicht außer Acht zu lassen. Armstrong stellt in ihrem Artikel zur Visual Culture Forschung die Frage, ob es nicht gerade die Besonderheit der materiellen Dimension von Objekten sei, auch eine Ebene des Widerstands darzustellen, eine Form nicht reduzierbarer oder nicht auflösender „Eigen-Art“:

„[...] the material Dimension of the object is, in my view, at least potentially a site of resistance and recalcitrance, of the irreducibly particular, and of the

⁷Lavin, „Visual Culture Questionnaire“, S. 50–51.

⁸Armstrong, „Visual Culture Questionnaire“, S. 27; Übersetzung d. Verf.

⁹Eine detaillierte Erläuterung der Lefebvre’schen Kategorien findet sich ab S. 44.

subversively strange and pleasurable. It is, again, pocket of occlusion within the smooth functioning of systems of domination, including the market, hierarchical thought-structures, and subject-positionalities. [...] I would propose that the differences between kinds of productions [...] matter absolutely, that they are the source of whatever particular interest a given object holds and the locus of whatever philosophical work it does, and that to ignore those differences is to submit utterly to the system of exchange and circulation in which any cultural object undeniably participates.“¹⁰

Gerade diese historisch-kulturell “bindende” Fähigkeit von architektonisch gefassten Räumen ist es, die eine Spurensuche bei Aneignungsprozessen, wie sie diese Arbeit anstrebt, so interessant wie komplex machen. Materialien, Textur, Konstellationen von Dingen und raumbegrenzenden Einheiten, ermöglichte Aus- und Einblicke: All das produziert in einem leiblich wahrnehmenden Subjekt Eindrücke, evoziert Erinnerungen, eine innere Haltung und Verhaltensweisen, und diese werden wiederum über einen Produktions- und Reproduktionsprozess in den Raum der Bewohner eingeschrieben. Diese bindende Kraft ist es, durch die sich Dinge (und produzierter Raum) auszeichnen: Konkretheit und Dauerhaftigkeit, die Fähigkeit, Menschliches einzubinden. Die Methode der Phänomenologie des hineinfühlenden Verstehens begründet sich durch die Annahme, dass die Dinge ihre existenzielle Relevanz durch menschliche Einfühlung überhaupt erst erhalten. Diese phänomenologische Grundsätzlichkeit macht die Dinge für die Individuen einer Gesellschaft überhaupt erst lesbar und verständlich.¹¹ Das widerständige, verharrende und kreative Potential von materiellen Strukturen und den damit verknüpften Handlungsstrukturen ist dabei eine Komponente, die Lefebvre aufgenommen und in seiner Theorie der gesellschaftlichen Raumbildung weiter entwickelt hat.

2.2. Raumbildung: Grundlagen zu Raum und Gesellschaft

Im Grundsatz basiert die These dieser Arbeit auf der Annahme, dass der Mensch sich Raum aneignet, indem er ihn gemäß seines Wissenstands und seiner Lebensumstände wahrnimmt, strukturiert und gestaltet – also seine Nutzungsstrukturen in Raum einschreibt; dass, in Folge dessen, ein solcher Raum durch die ihm eingepprägten Strukturen ein spezifisches Produkt seiner Urheber ist und als Repräsentation einer *räumlichen Praxis* (einer sozialen Gruppe/einer Gesellschaft) gelesen werden kann. Bauen und Wohnen, und darin inbegriffen die hier zur Untersuchung stehenden Phänomene im Umgang mit technologischen Neuerungen und gesellschaftlichem Wandel, werden als Formen der Aneignung, als Teil der räumlichen Praxis und damit als spezifische Repräsentationsformen einer Gesellschaft, ihrer Maßstäbe (Wertsetzungen) und Produktionsformen angese-

¹⁰ Armstrong, „Visual Culture Questionnaire“, S. 28.

¹¹Hoffmann, *Zur Phänomenologie der Dinge. Wie die Dinge des Alltags zu uns sprechen können.*

hen.¹² Die Phänomene, d. h. bestimmte, sich im materiellen Substrat niederschlagenden Spuren und Ausformungen, werden hier als Folge von lebensweltlichen, gesellschaftlichen Handlungen verstanden; bei den zur Untersuchung stehen Architekten als Ausdruck von Planungs- und Gestaltungsstrategien, die gesellschaftsspezifischen Charakter haben: sie entsprechen bestimmten Umgangsformen, die durch Gesellschaft und Produktionsweise geprägt werden, sie *re-agieren* aber auch auf Veränderungen. Die später im Detail darzulegenden Gestaltungsstrategien von Peter Behrens und Walter Gropius werden daher (ganz im Sinne der triadischen Konzepte Lefebvres) als Prozesse einer Auseinandersetzung gesehen, in deren Verlauf Entwürfe einer idealen Ordnung und Praxis entstehen, die ihren materiellen Ausdruck in der Gestaltung von Objekten und der architektonischen Raumbildung finden.

Ein wenig Historisches

Der oben benannte Grundsatz, die Annahme eines sozial produzierten Raumes, setzt voraus, dass Raum und Gesellschaft nicht voneinander abgekoppelt werden können, sondern der vom Menschen bewohnte Raum sozial konstituiert wird – durch individuelles und gesellschaftliches Handeln. Diese Sichtweise auf den Zusammenhang von Lebenswelt (geografischer Raum) und sozialer Welt, die unter anderen der französische Philosoph und Soziologe Henri Lefebvre vertritt, hat sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt.¹³ Als Reaktion auf Ratzels *Politische Geographie*¹⁴ legt Émile Durkheim 1898 einen Gegenentwurf vor, die „Soziale Morphologie“¹⁵. Durkheim verwahrt sich hierin ausdrücklich dagegen, das „räumliche Substrat sozialer Organisation allein als unveränderlichen physischen Raum zu definieren.“ Er erhebt hiermit einen Anspruch auf die „strukturelle Beschreibbarkeit sozialer Formen“, nach welcher der Raum nicht bedingend ist, sondern vielmehr dasjenige, welches die Strukturen sichtbar macht.¹⁶ Die Auffassung Durkheims teilt auch Georg Simmel:

„Das Haus der Gemeinschaft ist nun nicht in dem Sinne bloßer Besitz, sondern Lokalität, die als Wohn- oder Versammlungsstätte der räumliche Ausdruck ihrer soziologischen Energien ist. In diesem Sinne hat sie nicht eigentlich das Haus, (...) sondern sie ist es, das Haus stellt den Gesellschaftsgedanken dar, indem es ihn lokalisiert.“¹⁷

Mit diesem Ansatz beginnt eine Traditionslinie in der Raumbeschreibung, die sich zunehmend aus einem rein geographischen Bezugsrahmen löst. Für diese Arbeit ist diese

¹²Vgl. Lefebvre, „Die Produktion des Raums“, S. 331.

¹³Dünne, „Soziale Räume. Einleitung“, S. 289.

¹⁴Ratzel, *Politische Geographie. Oder die Geographie der Staaten, des Verkehrs und des Krieges. Neudr. d. 3. Aufl. von 1923.*

¹⁵Durkheim, „Note on Social Morphology“.

¹⁶Ebd., zit. n. Dünne, „Soziale Räume. Einleitung“, S. 289.

¹⁷Simmel, „Über räumliche Projektionen sozialer Formen“, S. 209.

Auffassung grundlegend, da sie Raum auf veränderte Strukturen hin untersuchen will, um damit Aussagen über veränderte Bedürfnisse von Individuen und gesellschaftlichen Organisationsstrukturen zu machen. Georg Simmel geht aber noch einen Schritt weiter indem er feststellt, dass verschiedene Gesellschaftsformen sich nicht nur unterschiedlich im Raum manifestieren, sondern, dass die Wahrnehmung von Raum selbst gesellschaftlich geprägt wird.¹⁸ Die Veränderbarkeit von (räumlich gedachten) Wahrnehmungsformen, die Foucault später als „historisches Apriori“¹⁹ bezeichnet, muss diese Arbeit ebenfalls als Grundsatz annehmen.

Foucault entwirft in seinem Vortrag „Von anderen Räumen“ ein epistemologisches Schichtenmodell, nach dem er zeitlich geschiedenen Gesellschaftsformen unterschiedlichen Raumtypen zuordnet.²⁰ Für ihn ist Architektur als „Raumordnung der Macht“ zu verstehen, als ein „Instrument zur Transformation der Individuen [...] die auf diejenigen, die sie verwahrt, einwirkt, ihr Verhalten beeinflussbar macht, die Wirkungen der Macht bis zu ihnen vordringen lässt, sie einer Erkenntnis aussetzt und sie verändert.“²¹ Seinem systemtheoretischen Ansatz wird diese Arbeit jedoch nicht folgen. Die Gründe liegen einerseits bei der Strenge der Typenzuweisung, die eine dynamische Entwicklung von Raumauffassung und dem Entwurf verschiedener „Raum-Formen“, wie sie diese Arbeit annimmt, nicht zur Genüge greifen kann. Andererseits stellt die Verbindung von gesellschaftlichen (Macht-)Strukturen und der Umsetzung im Raum durch im Raum handelnde, und dadurch raum-gestaltende, Individuen auch bei Henri Lefebvre einen grundlegenden Faktor da. Dieser Aspekt erscheint damit für den Zweck dieser Untersuchung durch Lefebvre zur Genüge abgedeckt; er bildet unter anderem die theoretische Basis für die von ihm beschriebenen *Ebenen gesellschaftlicher Ordnung* und der *Dimensionen der Raumproduktion*. Eduard Führ schreibt in seinem Aufsatz zu Architekturwissenschaft und Alltagsgeschichte über Foucault:

„Eine Analyse der Architektur wird jedoch nicht durchgeführt und kann nicht durchgeführt werden, da die körperliche Machtbeziehung (Panopticum und Disziplin) bei Foucault letztlich formale bzw. physikalische Begriffe sind, die den Kontext zum Wissenssystem nicht zu bilden vermögen. Der Körper ist bei Foucault ein mechanischer Apparat, dessen Kräfte man diszipliniert und überwacht, dadurch aber nicht erzeugt oder gestaltet. Dies, - also inhaltliche Herrschaft - vermittelt sich allein in den Wissensstrukturen. Das Problem in der Theorie bei Foucault, aus der die Schwierigkeit der Umsetzung in eine Interpretationsmethode resultiert, ist die Frage, wie aus der Handlungsordnung

¹⁸Simmel, *Soziologie : Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, S. 698-702.

¹⁹Ruoff, *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*, S. 137 f.

²⁰Mittelalter = Raumtyp Verortung, Renaissance = Raumtyp Ausdehnung, Moderne = Raumtyp Lage. In: Foucault, *Schriften: In vier Bänden. Bd. 4., 1980 - 1988*, S. 931-942. Vgl. Dünne, „Soziale Räume. Einleitung“, S. 293–296.

²¹Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, S. 222.

Wissen wird, wie die Beziehung zwischen Körper und Geist ist.“²²

Was hier bei Foucault für eine architekturhistorische Untersuchung als problematisch herausgestellt wird, wird nach Ansicht der Autorin von Lefebvre durch die phänomenologische Basis der Dimensionen der Raumproduktion überwunden. Über die Aufhebung der dialektischen Trennung von Geist und Materie und das Einführen des Konzepts der *Leiblichkeit* wird eine Verbindung zwischen Welt und handelndem Subjekt hergestellt. Bevor dieser Punkt jedoch, dann auch bereits in der Verbindung mit Bauen und Wohnen, weiter vertieft wird, werden die Überlegungen zur Beziehung zwischen Gesellschaft (System) und Individuum noch einen Schritt weiter verfolgt:

Abgrenzung zur Autopoiesis

Die Theorien der Autopoiesis von Systemen versuchen die Bindung von Raum an soziale Formen anders zu erklären. Ein autopoietisches System ist dadurch ausgezeichnet, dass es sich selbst und die Umwelt aufgrund der internen Operationen und der eigenen Systemstruktur konstruiert. Die Umwelt eines Systems ist also eine von den eigenen Operationen konstruierte Umwelt. Die Systemtheorie Luhmanns beschreibt Gesellschaft als ein solches autopoietisches System. Seine zentrale These lautet, dass soziale Systeme ausschließlich aus Kommunikation bestehen (nicht aus Subjekten, Akteuren, Individuen o.ä.) und sich in einem ständigen, nicht zielgerichteten autokatalytischen Prozess quasi aus sich selbst heraus erschaffen. Nach Luhmann nehmen Kommunikationssysteme in ihrer Umwelt nur das wahr, was an den Sinn der bisherigen Kommunikation anschlussfähig ist. Sinn ist für Luhmann ein Mechanismus zur Reduktion von Komplexität: In der unendlich komplexen Umwelt wird nach bestimmten Kriterien nur ein kleiner Teil herausgefiltert; die Grenze eines sozialen Systems markiert somit eine Komplexitätsdifferenz von außen nach innen. Statt von einem autopoietischen System mit einer Grenze spricht Luhmann gelegentlich auch von einer "Form" mit einer Innen- und einer Außenseite.²³ Die Dynamik gesellschaftlicher Entwicklungen könne so gefasst, ein System so beschrieben werden, „ohne auf strukturelle oder teleologische Vereinfachungen zurückgreifen zu müssen.“²⁴ Was sich für die Untersuchung von Wahrnehmung und Kommunikationsstrukturen als Instrument anbietet, birgt für den kunst- bzw. architekturhistorischen Blickwinkel dieser Arbeit Probleme: Stadt und Wohnraum tragen Struktur in Form von Geschichte und Sinn in sich, die für das Handeln (an einem bestimmten Ort) von nicht zu vernachlässigender Bedeutung sind. Kunstgeschichte kommt (nach Ansicht der Autorin) nicht ohne ein Konzept der symbolischen Formen, diese Arbeit nicht ohne eine

²²Führ, „Geschichte mit Hand und Fuß. Zur Notwendigkeit von Architekturwissenschaft im Rahmen der Alltagsgeschichte“, S. 181.

²³Zusammengefasst auf der Grundlage von: Kneer/Nassehi, *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung*.

²⁴Dünne, „Soziale Räume. Einleitung“, S. 296.

ontologische Konzeption von Raum aus.²⁵ Bei der Analyse von Strategien der Aneignung und dem Entwurf neuer gesellschaftlicher Ordnungs- und Bezugssysteme über die Architektur, zu der hier auch die planenden und gestaltenden Prozesse gezählt werden, ist also zu bedenken, dass die "kommunikative Praxis" im gesellschaftlichen Raum immer schon durch bereits vorgängige Bedeutungszusammenhänge und Wertungen mit geprägt wird, wenn dieser Prozess auch nicht durchgängig bewusst wahrgenommen wird.

Diese Untersuchung wird räumliche Einheiten oder Konzepte danach befragen müssen, welche Wahrnehmung, welche Widerspiegelung von Realität, Maßstab und Wertigkeit darin eingeschlossen liegen. Material (Stofflichkeit) oder bauliche Ordnungen tragen Geschichte, die in ihnen noch lebendig ist oder nachwirkt. Dieser Zeugnis- und Zeichencharakter von Architektur kann nicht vernachlässigt werden, er ist bedeutsam für den Raum, den sie bildet und umschließt. Aus diesem Grund bietet die Systemtheorie Luhmanns, das Modell autopoietischer Systeme, für diese Arbeit keine Diskursgrundlage.

2.3. Die Theorie Henri Lefebvres

Die soziale Konstitution und materielle Ausformung von Stadt- und Wohnraum wird konkreter beschreibbar durch die Theorien der räumlichen Praxis, wie sie seit den 1970er Jahren in Frankreich entwickelt wurden. Insbesondere Henri Lefebvre wird für die vorliegende Arbeit zur Entwicklung eines theoretischen Fundaments herangezogen, da sich durch seine Theorie eine Verbindung herstellen lässt zwischen gesellschaftlichen Institutionen oder sozialen Gruppen (Sozialer Raum), Wissen und Ordnungssystemen (Abstrakter Raum) und dem Alltagsleben (der räumlichen Praxis der Bewohner). Dieses Beziehungsgeflecht lässt sich dann in seiner jeweils spezifischen Konstellation als Basis von *Raumproduktion* beschreiben.²⁶

Der Praxisbegriff, ursprünglich aus der Tradition der marxistischen Theoriebildung stammend, wird von Henri Lefebvre aufgegriffen und ausgebaut, wobei er ihn teilweise aus der marxistischen Denktradition herauslöst.²⁷ Lefebvre, der sich ab den 1950er Jahren zu einem der „der energischste[n] Verfechter einer Wiederbetrachtung von Raum in der kritischen Gesellschaftstheorie“ entwickelt²⁸, wurde damit unter anderen zum Impulsgeber für die Generation der politischen Sozialgeografen, zu denen u.a. David Harvey und Edward Soja und Neil Smith zählen.²⁹

²⁵Vgl. hierzu Held/Schneider, „Was leistet die Kulturtheorie von Norbert Elias für die Kunstgeschichte?“, S. 67.

²⁶Lefebvre, *The Production of Space*, S. 33.

²⁷Vgl. Soja, „Verräumlichungen: Marxistische Geographie und kritische Gesellschaftstheorie“, S. 82.

²⁸Ebd., S. 81.

²⁹Vgl. Vidler, „Technologies of Space. Space of Technology“, S. 484.

2.3.1. Konzept der Raumproduktion bei Lefebvre

„(Sozialer) Raum ist ein (soziales) Produkt“.³⁰ Das ist *die* These, die Lefebvres Werk zu Gesellschaft und Raum überschreibt. Raum, sozialer Raum, ist nach Lefebvre als soziales Produkt zu verstehen. Er fügt sich damit in die Reihe derer ein, die mit der Auffassung brechen, Raum sei oder habe eine unabhängige materielle Realität “an und für sich”. Aus diesem Grund betont er die *Produktion* von Raum und entwickelt seine Theorie auf der Grundlage, dass Raum grundsätzlich mit sozialer Realität verknüpft ist. Daraus folgt, dass »Raum« selbst keine epistemologische Ausgangsbasis sein kann³¹; er existiert nicht an sich, sondern entsteht durch seine Nutzer, die gleichzeitig seine Produzenten sind.

Ausgang nimmt Lefebvre von einem relationalen Raum-Zeit Konzept. *Raum* steht für Simultanität, eine synchrone Ordnung sozialer Realität; *Zeit* hingegen bezeichnet eine diachrone Ordnung und damit die historischen Prozesse sozialer Systeme. *Gesellschaft* bedeutet nicht allein die Gesamtheit von Körpern und Materie und/oder die Summe von Handlungen. Zentral für Lefebvre ist, wie mit der Klärung der phänomenologischen Grundlagen noch deutlicher werden wird, die Auffassung von Gesellschaft als einer Gemeinschaft mitsamt all ihren körperlichen und sinnlichen Wahrnehmungen, ihrem Denken (Wissen), ihren Vorstellungen, Ideologien und Symbolen, ihren zwischenmenschlichen und umweltlichen (Ver-)Bindungen.³² Raum und Zeit sind gleichermaßen nicht rein abstrakte oder materielle Größen, existieren nicht universell, sondern sind integrale Bestandteile spezifischer Gesellschaften. In diesem Sinne stehen Zeit und Raum nicht nur in einem relationalen Bezug zueinander, sondern sie sind auch grundsätzlich historisch wie sozial bedingt: produziert.

Von diesen Grundannahmen ausgehend muss eine Analyse von Raum nach den sozialen Konstellationen fragen, nach den Machtverhältnissen und den historischen Bedingungen, welche die Umwelt beschreiben (Stand und Verteilung von Wissen, Technologie, Produktionsformen usw.)

Um die Konzeption und Produktion von Raum für ein historisches Setting zu beschreiben, bietet sich die Verwendung der von Lefebvre entwickelten *trialektischen* bzw. *triadischen Modelle* an. Diese beschreiben zum einen die Gliederung von Raum in *Ebenen gesellschaftlicher Ordnung*, an denen sich die Verteilung von Zugriffsrechten und Einfluss im Hinblick auf die Gestaltung des gemeinsamen Raumes zeigen lassen; zum anderen *Dimensionen der Raumproduktion*, welche das Zusammenspiel dreier Dimensionen bei der Konstitution von Raum illustrieren. Auf diese beiden trialektischen Konzepte wird im Folgenden eingegangen.³³

³⁰Lefebvre, *The Production of Space*, S. 30, Übersetzung d. Verf.

³¹Schmid, „Henri Lefebvre’s Theory of the Production of Space. Towards a three-dimensional dialectic“, S. 28.

³²Vgl. ebd., S. 29.

³³Zu den weiteren Grundlagen der Epistemologie Lefebvres kann hier nur auf andere Arbeiten verwiesen werden. Eine ausführliche Darstellung zu den Grundlagen des trialektischen Konzepts liefert Christian

Raumproduktion?

Die Bezeichnung „Produktion von Raum“³⁴, die zunächst etwas befremdlich erscheinen mag, ist von den marxistischen Grundlagen her zu denken, von denen ausgehend Lefebvre seine Theorie entwickelt. Während Marx und Rosa Luxemburg die Landnahme, also die räumliche Ausdehnung, als einen elementaren Faktor des Kapitalismus ansehen, liegt für Lefebvre „das Geheimnis des Erfolgs des Kapitals in seiner Fähigkeit, passende materielle Geographien zu produzieren, die es benutzen kann“.³⁵ So stellt Lefebvre in *Die Zukunft des Kapitals* (1974) fest:

„Es stellt sich heraus, dass der Kapitalismus seine inneren Widersprüche während der letzten hundert Jahre wenn nicht lösen, so doch abmildern konnte und ihm infolgedessen in diesen hundert Jahren seit dem Erscheinen des *Kapital* ein ›Wachstum‹ möglich war. Um welchen Preis? Er lässt sich nicht beziffern. Mit welchen Mitteln? Wir wissen es: *Indem er sich des Raumes bemächtigte, indem er Raum produzierte.*“³⁶

Raum als ein gesellschaftliches Produkt zu sehen, ist zu der Zeit, als Lefebvre seine Theorie entwickelt, trotz der Arbeiten von Engels und Marx immer noch ein unüblicher Ansatz. Vielleicht war er für den Diskurs in den Raumwissenschaften auch einfach zu stark politisch gefärbt. Während seine Werke, welche die Kultur und Sozialisation betreffen (z. B. das *Alltagsleben in der Modernen Welt*³⁷), im sozialpolitischen Diskurs (Deutschlands) rezipiert wurden, ist *The Production of Space* in Deutschland immer noch nicht übersetzt und publiziert. Lefebvres Arbeiten zu Raum und Urbanisierung erreichten nicht den Bekanntheitsgrad der sozialpolitischen Werke. Erst in den letzten Jahren hat die Zahl der sozial- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten, welche Lefebvres Theorie aufgreifen, zugenommen. Wie der 2008 erschienene Sammelband *Space, Difference, Everyday Life*³⁸ zeigt, werden erst jetzt erste Schritte getan, Lefebvres Theorie der

Schmidts Arbeit: Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*. Schmid stellt hier Lefebvres Auseinandersetzung mit den Werken Hegels, Marx's und Nietzsches dar, welche die die Basis für Lefebvres eigene Dialektik bildet, die Entwicklung seiner triadischen oder ternären Konzepte. Zu den Bezügen von Lefebvres Theorie zur Phänomenologie Heideggers sei auf die Arbeiten Stuart Eldens verwiesen, u.a. auf: Elden, *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the possible* und Elden, „Between Marx and Heidegger. Politics, Philosophy and Lefebvre's *The Production of Space*“.

³⁴Dieser Ausdruck bildet den Titel des Hauptwerks Lefebvres zur Raumproduktion (*La production de l'espace* von 1974); er verwendet ihn aber bereits früher, u.a. in dem 1973 erschienen Werk *La survie du capitalisme*; in der deutschen Ausgabe: Lefebvre, *Die Zukunft des Kapitalismus. Die Reproduktion der Produktionsverhältnisse*, S. 24.

³⁵Herod, „Von der Geographie der Arbeit zur Arbeitsgeographie. Der spatial fix der Arbeit und die Geographie des Kapitalismus“, S. 181–182.

³⁶Lefebvre, *Die Zukunft des Kapitalismus. Die Reproduktion der Produktionsverhältnisse*, S. 24.

³⁷Lefebvre, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*.

³⁸Goonewardena u. a., *Space, Difference, Everyday Life*.

Raumproduktion für die weitere Forschung zu erschließen. Die Bedeutung für die zukünftige Debatte um Stadt und Raum bleibt abzuwarten.³⁹ Die unterschiedlichen Ansätze und Interpretationen, die die bisher publizierten Arbeiten enthalten, zeigen sich unter anderem in dem Verständnis von Lefebvres Dialektik, seines *trialektischen Konzepts* der Raumproduktion, das er bereits in frühen Arbeiten entwickelt, in *The Production of Space* aber zum Kern seiner Ausführungen macht. Christian Schmid bespricht einige Arbeiten hierzu in dem Band *Stadt, Raum und Gesellschaft*⁴⁰.

Die verschiedenen Lesarten zeigen sich auch in den grafischen Darstellungen, die die Autoren aufbauend auf Lefebvres Theorie entwerfen. Da er selbst seine Ausführungen zur Raumproduktion nicht auf grafische Weise veranschaulicht hat, besteht hier eine gewisse Bandbreite an Interpretationen, die sich unter anderem in den graphischen Darstellungen niederschlagen. Einen Teil der Schemata zu Lefebvres trialektischem Konzept der Raumproduktion, welche in der Forschungsliteratur zu finden sind, zeigt der Abbildungsteil dieser Arbeit.⁴¹

Für die vorliegende Untersuchung wurden zwei eigene Schemata erarbeitet, die sich – neben Lefebvres Schriften – vor allem auf die grundlegende Arbeit Christian Schmid stützen; dieser unternimmt in seiner Publikation den Versuch, die Theorie der Raumproduktion in Form eines “Blueprints” herauszuarbeiten, um damit eine Basis für weitere Forschungsvorhaben zu legen.⁴² Die Schemata

- I. *Dimensionen der Raumproduktion* (Abb. A.1), womit der Modus der Raumproduktion beschrieben wird, und
- II. *Ebenen gesellschaftlicher Ordnung* (Abb. A.4), die nach Agens, Patiens und Ort der Verräumlichung fragen, also dem *Wer*, *Was* und *Wo* in gesonderter Form Rechnung tragen⁴³,

wurden jeweils auch als illustrierte Form ausgearbeitet (Abb. A.3 und A.5) und dienen, neben der Veranschaulichung der Theorie, später dem Erarbeiten der verschiedenen Raumkonzepte der ausgewählten Architekten. Während die dreipolige Darstellung sich in dieser Arbeit nicht grundsätzlich von denen anderer Autoren abhebt – nur Bertuzzo wählt hier mit der Spiralform eine andere Darstellungsweise (Abb. A.10) –, werden die gesellschaftlichen Ebenen nur von Gregory berücksichtigt, der Alltagsleben und Ökonomie/Staat in seinem Modell einander gegenüber stellt. Aus verschiedenen Gründen, die später dargelegt werden, wird dieses Modell jedoch nicht als adäquat im Hinblick auf Lefebvres Theorie betrachtet und ist somit als Instrument für diese Untersuchung aus-

³⁹Ronneberger, „Henri Lefebvre and urban everyday life. In search of the possible“, S. 134.

⁴⁰Schmid bespricht hier u.a. die in der Einleitung bereits angesprochenen Arbeiten David Harveys, Stuart Eldens, Ed Sojas und Derek Gregorys. Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 291 ff.

⁴¹Die Schemata von Bertuzzo (Abb. A.10), Gregory (Abb. A.9), Milgrom (Abb. A.8), Schmid (Abb. A.7) und Soja (Abb. A.6).

⁴²Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 10, 314 ff.

⁴³Die gesellschaftlichen Ebenen skizzieren ein Spannungsfeld, welches Aushandlungsprozesse zwischen Privater und Globaler Ebene beschreibt, wobei eine sogenannte Urbane Ebene dazwischen “vermittelt”.

zuschließen. Den gesellschaftlichen Ebenen und der damit bei Lefebvre in Verbindung stehenden *Zentralität* wird in der vorliegenden Arbeit jedoch verstärkte Aufmerksamkeit geschenkt, weswegen hier ein eigenes Modell entworfen wurde. Dieses Schema versteht sich entsprechend als Blueprint der gesellschaftlichen Ebenen Lefebvres, welche in ihrer Konstellation und Ausprägung je nach Ausbildung des gesellschaftlichen Raumes differieren. Entsprechend schließt diese Arbeit auch mit dem Versuch, die von Behrens und Gropius entworfenen "Räume" in spezifisch abgewandelten Formen dieses Schemas darzustellen.

Zur Form bleibt vorab zu bemerken, dass Lefebvres eigene Form der Dialektik, zum einen durch besagte Dreipoligkeit gekennzeichnet ist (Trialektik), zum anderen durch seinen doppelten Ansatz in der Beschreibung sozialer Realität. Hiermit nähert er sich einmal von sprachtheoretischer Seite und einmal von phänomenologischer Seite her dem gesellschaftlichen Raum. Diesem Umstand zollt das Schema A.2 Tribut. Beide – Trialektik und doppelter Ansatz – sind essentieller Bestandteil von Lefebvres Herangehensweise, Prozesse der Raumproduktion zu beschreiben.⁴⁴ Diesem Ansatz sollten die beiden eigenen Schemata in angemessenem Umfang gerecht werden. In ihren "illustrierten" Versionen sollen sie darüber hinaus den Bezug zum Gegenstand der Arbeit – Architektur und Städtebau – herstellen.

2.3.2. Die drei Dimensionen gesellschaftlicher Raumproduktion

Die Produktion des Raumes vollzieht sich nach Lefebvre im Spannungsfeld dreier "Pole", die in dem Schema *Dimensionen der Raumproduktion* (Abb. A.1) die Ecken des Dreiecks bilden. Lefebvre bezeichnet sie als Dimensionen, oder auch als *Formanten*, *Elemente* oder *Momente* der Raumproduktion.⁴⁵

Grundlegend an Lefebvres Ansatz ist, dass er sich mit der Produktion von Raum, das heißt mit dem *Prozess* der Verräumlichung gesellschaftlicher Strukturen, befasst. Raum ist für Lefebvre kein absoluter Gegenstand, nichts, was *per se* existiert, sondern eine flexible, stets im Wandel befindliche Größe, die sozial produziert wird.⁴⁶ In verschiedenen historischen Momenten werden entsprechend verschiedene "Räume" vorliegen. Grundsätzlich gleichbleibend ist bei ihm jedoch der Ansatz, nach dem Raumproduktion die Ausbildung dreier Dimensionen umfasst:

⁴⁴Vgl. Schmid, „Henri Lefebvre’s Theory of the Production of Space. Towards a three-dimensional dialectic“, S. 36–40.

⁴⁵Vgl. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 369 und Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 321.

⁴⁶„...instead of uncovering the social relationships [...] that are latent in spaces [...] we fall into the trap of treating space as space “in itself”, as space as such. We come to think in terms of spatiality, and so to fetishize space in a way reminiscent of the old fetishism of commodities, where the trap lay in exchange, and the error was to consider “things” in isolation, as “things in themselves”.“ Lefebvre verweist hiermit auf den bereits herausgestellten *relationalen Bezug*, der bei der Produktion von Raum unbedingt zu berücksichtigen sei. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 90.

- die Produktion einer materiellen Basis (material production),
- die Produktion von Wissen (production of knowledge) und
- die Produktion von Bedeutung (production of meaning).

Lefebvre fasst jede dieser Dimensionen mit einem Begriffspaar, das die Genese der Dimension beschreibt: Die materielle Seite (Konkreter Raum) bezeichnet er mit den Begriffen *spacial practice/perceived space*, die Wissensseite (Abstrakter Raum) mit *representations of space/conceived space* und die Bedeutungsseite (Gelebter Raum) mit *spaces of representation/lived space*.⁴⁷ Die doppelseitige Bezeichnung entspricht, wie bereits erwähnt, Lefebvres Ansatz, der auf seine sprachtheoretischen Überlegungen einerseits, und auf seine intensive Auseinandersetzung mit der (französischen) Phänomenologie andererseits zurückgeht.⁴⁸ Lefebvre schafft damit *zwei* Ansatzpunkte, um die Verräumlichung gesellschaftlicher Strukturen zu fassen.

Die phänomenologischen Begriffe (conceived, lived, perceived) setzen an dem leiblichen Umgang mit der Umwelt an, bei einem körperlichen Erfahren. Merleau-Ponty, Heidegger und Bachelard haben diesen Ansatz bei Lefebvre geprägt, wiewohl er sich auch durchaus kritisch mit ihnen auseinandersetzt.⁴⁹ Was Lefebvre hieran stets kritisiert, ist die Trennung von Subjekt und Objekt, die in der Opposition von Leib und Außenwelt mitschwingt und die er durch die Phänomenologie nicht gelöst sieht. Die sprachtheoretischen Begriffe beschreiben daher einen zweiten, kontextuellen Weltbezug. Raum erscheint hier einmal als Netzwerk von Interaktion, das auf einer materiellen Basis (gebaute Umwelt = syntagmatischer Zusammenhang) entsteht, als (abstrakter) Referenzrahmen (paradigmatischer Zusammenhang), der eine Orientierung im System erlaubt, und als Träger von symbolischer Bedeutung, der auf soziale wie individuelle Werte und Erfahrungen verweist. Es ist die Betrachtung dieser beiden Aspekte, des leiblichen Zugangs und des Begriffe wie Werte ausbildenden Systems, die es nach Lefebvre ermöglicht, dem Prozess der Raumbildung nachzuspüren. Sein Ziel könnte man unter dem Begriff einer "Materialistischen Phänomenologie des Raumes" zusammenfassen, wie sie auch Merleau-Ponty anstrebte (aber nicht vollenden konnte).⁵⁰

⁴⁷Vgl. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 33, 38-39. Die französischen Bezeichnungen lauten: L'espace vécu, perçu und conçu. Im Folgend werden die englischen Begriffe genannt, da sich die Arbeit überwiegend auf die englische Übersetzung von Lefebvres Werk *The Production of Space* (2007), frz. *La production de l'espace* (1974) bezieht.

⁴⁸Vgl. Schmid, „Henri Lefebvre's Theory of the Production of Space. Towards a three-dimensional dialectic“, S. 29.

⁴⁹Vgl. hierzu Elden, *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the possible*, S. 76 ff. und Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 15, 318. Elden hält den Einfluss Heideggers für bedeutsamer; Christian Schmid konzentriert sich daneben, bei seiner Darlegung der epistemologischen Grundlagen Lefebvres mehr auf Marx und Hegel und Nietzsche (Vgl. ebd., S. 71 ff.). Unabhängig von diesen unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen ist die phänomenologische Grundlage der drei Dimensionen jedoch unbestritten.

⁵⁰Vgl. Ebd., S. 318 ff.

In dieser Arbeit werden, wo möglich, die Begriffe Abstrakter, Konkreter und Gelebter Raum verwendet, um auf die Dimensionen der Raumproduktion zu verweisen. Dies geschieht, um "Verrenkungen" bei der Formulierung zu vermeiden. Es ist dabei zu betonen, dass damit nur die Lesbarkeit verbessert werden soll; jede der Dimensionen, deren Zusammenspiel nachfolgend eingehender betrachtet wird, ist durch diesen doppelten Weltbezug gekennzeichnet und sollte dementsprechend verstanden werden.

Für die schematische Darstellung der Raumproduktion wird die Anordnung der Dimensionen in einem Dreieck gewählt (Abb. A.1); eine Darstellungsform, die auch von Milgrom, Schmid und anderen gewählt wird. Sie erinnert nicht von ungefähr an das semiotische Dreieck nach Ogden und Richards, das der Produktion von sprachlichen Äußerungen ebenfalls drei "Dimensionen" zuweist.⁵¹ Auch dieses triadische Modell beschreibt einen dynamischen Prozess und auch hier wird betont, dass Zeichen wie Bedeutung Akteure brauchen, die sie hervorbringen und einsetzen (d.h. aktiv verwenden). Grundlagen, die auch Lefebvre für sein triadisches Konzept der Raumproduktion betont. Bertuzzis Darstellung der Dimensionen in Spiralförmigkeit erscheint auf den ersten Blick zunächst interessant, weil der Bezug der Dimensionen, das aufeinander Aufbauen, hierdurch sehr deutlich wird. Auf der anderen Seite suggeriert diese Darstellungsweise eine zeitliche Abfolge, welche keinesfalls angenommen werden darf. Diese Arbeit wählt mit Bedacht ein Schema, das dem Milgroms (Abb. A.8) sehr nahe kommt, weil hier am offensichtlichsten wird, dass alle drei Dimensionen *gleichzeitig* auf die Raumproduktion einwirken; dies wird in einer mittig zentrierten Darstellung wie in der Dreiecksform am deutlichsten.

Das Zusammenwirken und die Spezifika der Dimensionen stellt sich nach Lefebvre nun wie folgt dar:

Der Abstrakte Raum Der Abstrakte Raum (*conceived space, representations of space*) ist die Dimension des „konzeptualisierten Raumes“, der Raum-Repräsentationen. Dieser ist „durchschossen“ von Wissen (knowledge/savoir), einer „Mischung aus Verstehen und Ideologie“.⁵² Lefebvre beschreibt ihn als einen Raum der „Wissenschaftler, Planer, Urbanisten, Sozialwissenschaftler, Künstler mit einer wissenschaftlichen Neigung“, all jener, die uns ein Bild von der Welt machen und "Konzepte" von gesellschaftlichen Prozessen erstellen: den Raum "abstrahieren".⁵³ Diese Dimension umfasst die Konzeption, Planung und Kontrolle von Abläufen, die im *Konkreten Raum* zu einer spezifischen Gestalt und zu einem spezifischen Handeln führen. Das heißt, in dieser Dimension wird Raum gefasst,

⁵¹Hier werden die drei Pole gebildet durch a) das Referenzobjekt, Dinge, die sinnlich erfahren werden können ("perceived"), b) die Benennung (= Bedeutung) in einem spezifischen Kontext; dies ist die bedeutungstragende Einheit, die als Referenz auf Elemente in der Alltagswelt fungiert ("lived") und c) das Konzept, eine Begriffsfassung, die auf der Abstraktion von Informationen aus der erfahrbaren Welt beruht ⇒ Konzeptfundus des Sprechers/der Sprechergemeinschaft ("conceived").

⁵²Lefebvre: „[...] representations of space are shot through with a knowledge (savoir) – i.e. a mixture of understanding (connaissance) and ideology“. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 41.

⁵³Vgl. ebd., S. 38.

in dem man ihm Maße gibt, Funktionen zuschreibt, Werte und eine bestimmte Struktur verleiht. Dies geschieht durch das Zusammenfassen von einzelnen Dingen, Erfahrungen oder Handlungen unter ein abstraktes, strukturierendes “Netz”, das sie in einen größeren Zusammenhang, in einen Bezugsrahmen setzt.

Jeder Mensch (Lefebvre bringt einen sehr bildlichen Vergleich mit einer Spinne und dem Bau ihres Netzes⁵⁴) hat durch seinen Leib ein Konzept seiner Umwelt, das zunächst von ihm aus geht und ihm Orientierung verschafft: Richtungen, oben und unten, links und rechts. Er erstellt sich auch, wie Lynch⁵⁵ es gezeigt hat, einen Plan von seiner Lebenswelt. Für den Menschen als gesellschaftliches Wesen meint Lefebvre hier jedoch etwas, das darüber hinaus geht. Konzeptionen von Raum tendieren hier zu einem System intellektuell ausgearbeiteter (zunächst verbaler) Zeichen. Diese garantieren eine gewisse Übereinkunft im System, die Kohärenz von Benutzer-Handlungen und Zeichen, die in einer Gesellschaft unabdingbar sind. Regeln oder Gesetze zum Beispiel. Sie zielen auf eine Verhaltensregulierung ab und sind damit Repräsentationen gesellschaftlichen Raumes. Aus diesem Grund tendiert der Abstrakte Raum, so Lefebvre, zu Homogenität, zu einer gewissen Gleichschaltung der Individuen. So zielt auch ein Bauplan auf die richtige Ausführung bei der Montage, ein Stadtplan auf die Zielfindung der Nutzer ab. In gewissem Umfang “norden” Repräsentationen von Raum die Nutzer auf ein System ein, insgesamt vor dem Hintergrund, möglichst durchgängig Verständlichkeit und Überblick garantieren zu können.⁵⁶

Für die angestrebte Untersuchung liegt der Fokus auf den Repräsentationsformen, die Technologie und Industrie in den Raum einbringen, wie z. B. die Erschließung von (neuem) Raum zur Gewinnung und Nutzung von Ressourcen, die Vernetzung von Räumen, die Ökonomisierung von Prozessen, Spezialisierung, Standardisierung, Rationalisierung usw. Vom *Konkreten Raum* aus betrachtet werden diese “abstrakten Zugriffe” auf die Alltagswelt erst dann real, wenn sie im Raum umgesetzt – *in die Welt gebracht* – werden und hier Handlungen (z. B. von Bewohnern) beeinflussen.

Lefebvre betont, und daher sind die Strategien der zu untersuchenden Architekten so interessant, dass Abstrakter Raum nicht per se homogen ist (dagegen sprechen die verschiedenen Perspektiven von Nutzergruppen in einer Gesellschaft), aber Homogenität zum Ziel hat⁵⁷ Dafür werden bestimmte Mittel eingesetzt, die Lefebvre „Formanten“ nennt. Diese Formanten – geometrisch, optisch, phallisch⁵⁸ – werden in der Untersuchung wieder zur Sprache kommen.

In der illustrierten Variante des Dimensionen-Modells (Abb. A.3) wird die Dimension

⁵⁴Lefebvre, *The Production of Space*, S. 173–174.

⁵⁵Lynch, *Bild der Stadt*.

⁵⁶Vgl. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 39, 285–287.

⁵⁷Lefebvre nennt das Ziel „its goal, its orientation, its “lens”“ und sagt: „Abstract space is *not* homogenous [...], „it renders homogenous“. Ebd., S. 287.

⁵⁸Lefebvre bespricht die Formanten ausführlich in: Ebd., S. 285–291.

des Konzeptualisierens durch eine Planskizze und ein 3-D Modell veranschaulicht; als Beispiele für Repräsentationen von Raum. Anhand der Illustration wird deutlich, was Lefebvre mit "Tendenz zum Zeichen" meint: Das Konzeptualisieren lässt sich nicht darstellen, ohne auf Zeichen oder Bilder (i.e. Repräsentationen) zurückzugreifen, die für eine Nutzergemeinde etwas bezeichnen. Der Abstrakte Raum ist die Dimension der Raumproduktion, die auf Konzepte von Zusammenhängen verweist, welche für die Nutzer gelten bzw. von diesen entwickelt werden; eine Repräsentation von Lebensweltlichem, von Zusammenhängen oder von Konstellationen. Die Tendenz, sich Lebensbereiche einzuverleiben, sie in ein Konzept zu integrieren und auf den Gelebten Raum durch das Installieren von Bedeutungsträgern (z. B. durch Werbung, Moden, die "Sanierung" von Gebäuden und Stadtteilen, Zonierungen) zuzugreifen, ist virulent. Sie wird zusätzlich durch die Komplexität der Lebenswelt im Industrie- und Informationszeitalter begünstigt, da hier Information und Organisation nicht mehr lokal und "am Objekt" erfolgt, sondern genau diese konzeptionelle Arbeit ausgelagert wird. Der Gelebte Raum (s.u.), der auf konkrete und verortete Werke, Bilder, Erinnerungen und Geschichten angewiesen ist, ist zwar ein beweglicher, jedoch störanfälliger Bereich der Raumproduktion.

Anmerkung zur Globalen Ebene und dem Abstrakten Raum Der Abstrakte Raum (Vgl. Abb. A.1) wird also weder, wie Gregory es in seinem Schema (Abb. A.9) darstellt, allein durch Staat und Ökonomie produziert, noch *bilden* diese den Abstrakten Raum. Gregory versucht dort, die beiden triadischen Modelle Lefebvres (Dimensionen der Raumproduktion und Gesellschaftliche Ebenen) in einem Schema zu verbinden, was aber nur unter Inkaufnahme vieler Fehlerquellen bzw. Missverständnisse gelingt. Die genannten Institutionen, die auf der Globalen Ebene anzusiedeln wären, haben – oder bekommen – Zugriffsrechte auf diese Dimension *und* die Mittlerebene. Das bedeutet, Einfluss auf die Raumproduktion zu haben und die Macht, bestimmte Werte und Ideologien durchzusetzen; dies hat wiederum Auswirkungen auf die Gestaltung der Umwelt. Gregory beschreibt diesen Einfluss als ein "Raster" der Besitzverhältnisse und Bodenmärkte, welches über die Erde gestülpt wird. Diese erhält dadurch einen juristisch-politisch normierten, kapitalistisch verwertbaren *Tauschwert*. Durch Kommodifizierung und Bürokratisierung wird dem Konkreten Raum das Raster des Abstrakten Raumes aufgelegt, die Struktur, bestehend aus Werten (Ordnung) und Umgangsformen (Art und Weise des Gebrauchs) eingeprägt.⁵⁹ Diese Zugriffsmöglichkeiten auf die vermittelnde Ebene [M] stellen also einen enormen Einflussfaktor dar was die Gestaltung des Alltagslebens anbelangt – im privaten wie im öffentlichen Bereich.

Auch Lefebvre sieht den Einfluss bestehender Wirtschaftssysteme auf die Raumproduktion: „Ob er will oder nicht, der Architekt baut auf der Basis finanzieller Rahmenbedingungen, Normen und Werte“.⁶⁰ Bauen bedeutet damit immer auch Aussonderung oder

⁵⁹Gregory, „Das Auge der Macht“, S. 140 ff.

⁶⁰Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 90; Übers. d. Verf.

Verdrängung, selbst wenn es die Intention ist, Integration und Interaktion zu fördern. Im Umsetzen seiner Konzepte – dies trennt den Architekten von der “Freien Kunst” – ist er an die Güter und Rohstoffe gebunden, und an ein System, das diese bereitstellt (dies betrifft vor allem die Ebene [G] und die hier verorteten Institutionen). Dies schränkt jedoch nicht a priori das Konzept des Architekten ein. Die von Gregory gewählte polare Gegenüberstellung illustriert die Belange seines Artikels, ist jedoch als Schema der Raumproduktion nach Lefebvres Theorie nicht uneingeschränkt verwendbar.

Der Konkrete Raum Der Konkrete Raum (perceived space, spacial practice) umfasst den Bereich der Wahrnehmung und Handlung; hier werden Maße bzw. Werte zu “Formen” zusammen- und umgesetzt⁶¹: in wahrnehmbare Formen der Umwelt, Formen der Bewegung, Formen der Kommunikation. In Schema A.3 ist der Konkrete Raum durch Ausschnitte aus dem Wohnumfeld dargestellt. Diese könnten selbstverständlich auch um Innenraum-, Siedlungs- oder Stadtausschnitte ergänzt werden. Der Konkrete Raum ist die Dimension der Produktion und Reproduktion von Raum (was das Bauen mit einschließt). Die räumliche Praxis einer Gesellschaft wird ersichtlich, wenn man ihren Konkreten Raum entziffert; hier sind die empirisch erfassbaren Spuren räumlichen Umgangs zu entdecken.⁶²

Die räumliche Praxis – verstanden als Produktion und Reproduktion gesellschaftlicher Strukturen – garantiert bis zu einem gewissen Grad die Kohärenz und Kontinuität der Gesellschaft.⁶³ Von Nutzerseite aus gesehen bedeutet dies einen Anspruch an ein gewisses Niveau im Hinblick auf sozialräumliche Kompetenz und Anpassungs-Leistung. Nur dann kann eine bestehende und verräumlichte Gesellschaft weiter existieren, wenn sie durch ihre Nutzer reproduziert wird, jeden Tag auf’s Neue. Wer diesen Rahmen sprengt, muss mit Strafen oder Ausgrenzung rechnen. Walter Prigge stellt diesen Zusammenhang zwischen Raum und aktiver Verräumlichung in seinem Aufsatz „Reading the urban revolution“ deutlich heraus:

„In the opposition between “spacial practice” and “space” appears the opportunity for subjective action and the objective, functional spatial structure, which are linked to each other in the perceptions of temporally determined actions. The competent use of space and, hence, successful everyday acts depend on trained perception and ways of connecting difference that are made routine. The modern separation of sites of producing and reproducing life is taken for granted as the structuring principle of everyday lived space and

⁶¹Der Beginn von Lefebvres Definition lautet: „The Spacial practice of a society secrets that society’s space; it propounds and presupposes it, in a dialectical interaction“. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 38.

⁶²Ebd.

⁶³„A spacial practice must have a certain cohesiveness, but this does not imply that it is coherent (in the sense of intellectually worked out or logically conceived).“ Ebd.

enters successful spatial practices as accepted standardization.“⁶⁴

Es kommt auf die Perspektive an, wie viel "Freiheit" des Bewohners man in dem Zusammenspiel sieht. Auf der einen Seite ist räumliche Praxis immer eine Form der Aneignung und Subjektivierung, da der Nutzer seine Umwelt selbst wahrnimmt und Handlungen darin ausführt, auch wenn ihm diese nahe gelegt werden: durch eine bestimmte gesellschaftliche Routine, durch eine bestimmte Art der räumlichen Struktur, durch soziale Regeln. Jedes Konzept, jeder Plan, wird im Handeln durch ein Subjekt ausgeführt und so immer ein Stück weit zu einem Teil seines Raumes. Auf der anderen Seite ist die räumliche Praxis gleichzeitig der Prozess, anhand dessen individuelle Wahrnehmung und Konzepte von räumlichen Strukturen "objektiviert" werden.⁶⁵ Hier besteht die Reibungsfläche zwischen dem Abstrakten Raum des einen Nutzers (z. B. eines Architekten), seinem "inneren Plan", und dem "Plan" einer Gruppe oder Gesellschaft, die den gemeinsamen Raum mitbestimmen.

Dass Handelnde im Raum nicht Spielball eines durchorganisierten Kultur- oder Gesellschaftsraumes sind, sondern selbst Einfluss nehmen können auf den "Überbau" des Abstrakten Raumes, zeigt das Schema Gregorys (Abb. A.9)⁶⁶ durch die Prozess-Pfeile mit den Titeln „Festival/Revolution“ und „Metaphilosophie“, die vom Konkreten Raum zurück zum Abstrakten führen. "Unkonventionelles" oder regelwidriges Verhalten kann zur Norm werden, wenn soziales Handeln es institutionalisiert. Räume können anders genutzt werden als die ursprüngliche Planung es vorgesehen hatte und diese Form des Gebrauchs kann sich durchsetzen. In der Produktions- und Reproduktions-Bewegung liegt das – ebenfalls allzeit gegebene – Potential, Raum und Gesellschaft zu verändern. Diese positive Lesart ist in keinem Fall zu unterschlagen, denn Lefebvre war fest davon überzeugt, dass sich negative Entwicklungen der (Post-)Industrialisierung und des Kapitalismus durch ein demokratisch fundiertes System und ein aktives Verhalten der Nutzer verändern lassen.

Der Gelebte Raum Der Gelebte Raum (lived space, representational space) beschreibt die symbolische Dimension der Raumproduktion.⁶⁷ Sie ist, könnte man sagen, das Element in der Raumproduktion mit kreativer Energie. Nutzer von Raum erleben ihre Umwelt durch die Mediation von Bildern und Symbolen, durch Ensembles, Dinge oder Landschaftsausschnitte. Es handelt sich hierbei um Räume, die "etwas" für die Bewohner

⁶⁴Prigge, „Reading The Urban Revolution. Space and representation.“, S. 52–53.

⁶⁵Vgl. ebd.

⁶⁶Der Titel des Schemas, „Auge der Macht“, bezieht sich nicht zufällig im Wortlaut auf ein Interview mit Michel Foucault, der sich in seinem Werk – und in diesem Interview – mit den Machtmechanismen der Gesellschaft beschäftigt. Vgl. Foucault, Michel: „Das Auge der Macht. Gespräch mit J.-P. Barou und M. Perrot“. In: Bentham, J.: *Le Panoptique*. Paris 1977, S. 9–31.

⁶⁷„Space as directly *lived* through its associated images and symbols. [...] It overlays physical space, making symbolic use of its objects“. Lefebvre in: Lefebvre, *The Production of Space*, S. 39.

bezeichnen, sie tragen eine bestimmte Bedeutung und stellen einen "gelebten", kontextuellen Zusammenhang dar. Sie werden entweder bewusst so gestaltet, dass sie einen "Raum" bilden, der etwas repräsentiert (Macht, Urhebertum, Eigentum, Grenzen usw.) oder sich im Sinne von Geschichte(n) oder Erinnerungen auf Erlebtes bezieht. Im illustrierten Modell (Abb. A.3) wird diese Dimension durch eine Kollage aus den Bereichen Film, Mode und Architektur repräsentiert; allesamt Bereiche, die Bedeutung für die Rezipienten tragen, die mehr aussagen, als nur: ich bin ein Fernsehturm, ich bin eine junge Frau usw. Sie beziehen sich auf (und identifizieren) Nutzergruppen, die deren Bedeutung kennen und damit Räume, Stimmungen und Werte verbinden. Diese Räume werden einerseits rezipiert, aber auch selbst geschaffen. So zählen utopische (Stadt)Entwürfe, Kunstwerke, Bauweisen oder besondere Architekturen, Verwendung neuer Materialien usw., zu diesem Bereich, insofern sie (neue) Zusammenhänge herstellen oder andere "Sichtweisen" anregen.⁶⁸ Aufgrund dieser Eigenschaften nennt Lefebvre die Räume der Repräsentation „lebendig“:

„Representational space is alive; it speaks. It has an affective kernel or center: Ego, bed, bedroom, dwelling, house; or: square, church, graveyard. It embraces the loci of passion, of action and of lived situations, and thus immediately implies time. Consequently, it may be qualified in various ways: directional, situational or relational, because it is essentially qualitative, fluid and dynamic.“⁶⁹

Diese Dritte Dimension umfasst Räume, die von einer sozialen Praxis sprechen: von einem räumlich-aktiven Verhalten, welches Bedeutung für die Nutzer verleiht. „Once brought back into conjunction with a (spatial and signifying) *sozial practice*, the concept of space can take on its full meaning.“⁷⁰ Neben der materiellen Seite und dem Bereich der kognitiven Aneignung verleiht erst dieser dritte Formant dem Raum sozialen "Wert" und Bedeutung. Diesen Bereich nennt Lefebvre den freiesten, weil hierauf nur bedingt direktiv eingewirkt werden kann: „the freest creative process there is, which contains within itself the seed of the *rein of freedom*“.⁷¹ Auf der anderen Seite ist er, neben seiner dynamischen Natur, auch der "Anfälligste", gerade weil diese Bedeutungs-Werte sich leicht verändern oder dominieren lassen. Die potentiell große Diversität von sozialen Räumen, die über diese Dimension ermöglicht wird, wird nach Ansicht von Lefebvre zerstört, wenn bestimmte Interessensgruppen Repräsentationen von Räumen oder Räume der Repräsentation "produzieren", deren hauptsächlicher Zweck es ist, gelesen zu

⁶⁸David Harvey zählt auf: „mental inventions, codes, symbols, spatial "discourses", utopian plans, imaginary landscapes, and even material constructs such as symbolic spaces, particular built environment, paintings, museums, and the like“. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, S. 218–219.

⁶⁹Lefebvre, *The Production of Space*, S. 42.

⁷⁰Ebd., S. 137.

⁷¹Ebd.

werden. Monumentalität stellt er dabei als ein deutliches Beispiel heraus:

„The graphic impression of readability is a sort of trompe-l’oeil concealing strategic intentions and actions. Monumentality, for instance, always embodies and imposes a clearly intelligible message. It says what it wishes to say – yet it hides a good deal more: being political, military, and ultimately fascist in character, monumental buildings mask the will to power and the arbitrariness of power beneath signs and surfaces which claim to express collective will and collective thought.“⁷²

Hier kristallisiert sich schon heraus, dass ein ganz entscheidender Faktor von Architektur in der Raumproduktion gerade den Gelebten Raum berührt. Er spielt nicht nur im kreativen Entwurfsprozess des Architekten eine Rolle, sondern gerade auch bei dem Aufstellen von Räumen, die eine bestimmte Bedeutung tragen und transportieren sollen.

Diese dritte Dimension Lefebvres weist Qualitäten des *Gelebten Raumes* auf, wie ihn Bachelard, Merleau-Ponty oder Bollnow beschreiben. In diesen „emphatischen Formen der Raumbewohnung“ steckt ein „hohes Maß an Raumerfindung“, wie Waldenfels feststellt.⁷³ Merleau-Ponty äußert hierzu, dass die Struktur der Umwelt zu verstehen sei als „die unlösliche Verbindung von einer Idee und einer Existenz, das kontingente Arrangement, durch das Materialien vor unseren Augen einen Sinn annehmen“.⁷⁴ Mit dem phänomenologischen Ansatz können hier Bezüge von Wohnen zum Wohnraum, und von dort zur alltäglichen Lebenswelt entdeckt werden, die mit einer reinen Struktur- oder Formanalyse nicht zu greifen wären.

„Bauen, das sich vom Wohnen her versteht, bedeutet niemals ein pures Herstellen von Etwas, sondern immer auch ein Ge-statten, ein Ein-räumen, das Raum gewährt (vgl. Heidegger 1954, S. 154f.). Auch die Umgebung zeigt Aspekte des Gegebenen und des Gebenden. [...] Selbst für Dinge gilt, daß sie nicht einfach im Raum herumstehen oder herumliegen, sondern daß sie in einer Art von Ausstrahlung einen Raum um sich verbreiten.“⁷⁵

Bedeutsam, gerade für eine architekturhistorische Arbeit, ist der Umstand, den Martina Löw formuliert:

„Ein Aspekt jeder Konstitution von Raum ist die Synthese sozialer Güter, ggf. auch Menschen, zu Räumen [oder räumlichen Strukturen]. Räume

⁷²Lefebvre, *The Production of Space*, S. 143.

⁷³Waldenfels, *Architektonik am Leitfaden des Leibes*.

⁷⁴Merleau-Ponty, *Die Struktur des Verhaltens*, S. 239.

⁷⁵Waldenfels, *Architektonik am Leitfaden des Leibes*.

sind nicht natürlich vorhanden, sondern müssen aktiv durch Syntheseleistung (re)produziert werden. Über Vorstellungs-, Wahrnehmungs- und Erinnerungsprozesse werden soziale Güter und Lebewesen zu Räumen zusammengefasst.⁷⁶

Diese Syntheseleistung ist es, die dafür sorgt, dass Räume oder räumliche Strukturen als zu einer bestimmten Ordnung zugehörig erkannt werden. Hierdurch kann ein Raum mit einer bestimmten (abstrakten) Idee, einer Funktion und einem Handlungsspielraum (dort geltende Regeln) verknüpft werden. Zur Identifikation von Räumen und Raum-Ensembles werden *Platzierungen* benötigt, die eine räumliche Struktur als Einheit markieren.⁷⁷ Diese Platzierung kann unter anderem in Form von Architektur (Bauweise, Gestalt der Baukörper, Formensprache) vorgenommen werden; eine Platzierung kann aber auch in einem Absperrband, einer Anordnung von Stühlen, einer Linie auf dem Boden usw. geschehen (spätestens seit der Erfindung des Ghettoblasters wissen wir, dass Platzierungen auch akustisch erfolgen können). Wichtig ist, dass die gewählte Form der Platzierung innerhalb einer Gruppe verstanden wird; so ist auch sie immer gesellschaftlich durch Raumvorstellungen, institutionalisierte Raumkonstellationen und einen kulturspezifischen Habitus (Ästhetik) beeinflusst.

Für die Dimensionen der Raumproduktion bedeutet dies, dass sie in eine (materielle) Form gefasst und umgesetzt werden müssen, um manifest zu werden. Eine Platzierung wäre in diesem Falle eine Spur, die hinterlassen wird – und hinterlassen werden muss, wenn sie Nachfolger haben möchte. Die spezifische Bedeutung muss sich verbreiten, um von einer Nutzer- oder Zielgruppe gelesen werden zu können. Das heißt, dass die raumbildenden Dimensionen nicht einzeln und für sich existieren können, sondern die jeweils anderen Dimensionen benötigen. So muss zum Beispiel eine Kunst- oder Architekturrichtung für dritte ein *Begriff* werden, das heißt, sie muss in Ideen- und Wert-Formen abstrakt gefasst werden (Repräsentationen) und eine kommunizierbare Zeichenform (Praxis) entwickeln, sonst ist sie (sozial) nicht reproduzierbar und das bedeutet: nicht verständlich.

2.3.3. Die drei Ebenen gesellschaftlicher Ordnung

Die *Ebenen gesellschaftlicher Wirklichkeit* oder *Ordnung*, wie sie hier genannt werden sollen⁷⁸ (Abb. A.4), stellen ein methodologisches Mittel dar, um drei Ebenen des gesell-

⁷⁶Löw, *Raumsoziologie*, S. 225, zu räumlichen Strukturen auch S. 171.

⁷⁷Vgl. ebd.

⁷⁸Christian Schmid bezeichnet die Ebenen, die Lefebvre beschreibt, als „Ebenen gesellschaftlicher Wirklichkeit“; die Autorin zieht die Bezeichnung der „gesellschaftlichen Ordnung“ vor; Lefebvre verwendet beide Begriffe, Wirklichkeit und Ordnung (Die Private und Globale Ebene bezeichnet er auch als Ebenen der „Nahen“ und der „Fernen Ordnung“). Für diese Arbeit erscheint die Verwendung der „Ordnung“ sinnvoller, da es hier um die Beschreibung und Untersuchung räumlicher Ordnungen geht. Vgl. dazu die Diskussion bei Schmid in: Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 163–164.

schaftlichen Raums zu unterscheiden: Die Globale, die Mittlere und die Private Ebene. Bei dieser Unterscheidung geht es um das *Wer*, *Was* und *Wo* im Sinne einer Verortung oder eines Ursprungs der Prozesse von Raumproduktion. Das Modell ermöglicht damit eine "Topologie" der Impulse zur Raumproduktion.⁷⁹ Die Ebenen spannen ein dialektisches Feld auf zwischen einer Globalen oder Fernen Ebene (G) und einer Privaten oder Nahen Ebene (P), zwischen denen eine Mittlerebene (*mixed level*) (M) als Aushandlungsebene steht; als Beispiele für mögliche Oppositionen zählt Lefebvre auf⁸⁰:

- öffentlich – privat
- offen – geschlossen
- höher – tiefer gestellt
- dominiert – widerständig

Die Globale Ebene [G] Die Globale Ebene ist die Ebene der "Macht", die Lefebvre als „Wille und Repräsentation“ beschreibt. Auf dieser „Monumentalen Ebene“, wie sie Lefebvre auch nennt⁸¹, sind Staat und Institutionen angesiedelt, die spezifische Regeln, (Macht-)Strategien, „Logiken“⁸², Werte und Ideologie in den Raum einbringen. Sie ist die ferne Ordnung, die „oberste, allgemeinste Ebene der gesellschaftlichen Wirklichkeit“.⁸³ Als Ebene der Gesamtgesellschaft ist sie abstrakt im Sinne eines allgemeinen Konsens, einem gesellschaftlichen Regelwerk, und von institutionalisierten Kräften. Sie ist die Aktionsebene der großen Institutionen wie Staat und Kirche, aber auch von wirtschaftlichen Kräften und der Wissenschaft. Diese nehmen Einfluss auf die Ressourcenverteilung und auf die Wertezuschreibung im gesellschaftlichen Raum. Damit einher gehen spezifische Raumbilder⁸⁴ und eine räumliche Ordnung, die den Zielen und Werten der Institutionen entsprechend in den Raum eingreifen und sich dort manifestieren: in der territorialen Einteilung, in Bebauung (Regierungs- und Industriegebäude, große Wohnprojekte), in der Anlage von Verkehrsnetzen und anderen (öffentlichen) territorialen Bestimmungen (Grenzen, ausgewiesene spezielle Regionen usw.). Die Zugriffe seitens der Globalen Ebene reichen bis auf die Private Ebene, wie es das Schema A.4 zu illustrieren versucht; hier wird nicht zuletzt die Ideologie eines Habitat entworfen, die sich auch auf die Planung von Wohnraum, und damit auf das Wohnen, auswirkt.⁸⁵

„The global level accommodates the most general, and therefore the most abstract, although essential, relations, such as capital markets and the politics of space. [...] Simultaneously social (political) and mental (logical and

⁷⁹Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 87.

⁸⁰Ebd.

⁸¹Ebd., S. 85.

⁸²Lefebvre nennt hier: Klassen-Logik, die Sozio-Logien, in: Ebd., S. 78.

⁸³Ebd., S. 79.

⁸⁴Vgl. Ipsen, *Raumbilder. Kultur und Ökonomie räumlicher Entwicklung*.

⁸⁵Vgl. hierzu Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 77 ff.

strategic), this global level projects itself into part [sic!] of the built domain: buildings, monuments, large-scale urban projects, new towns [...]. It also projects itself into the unbuilt domain: roads and highways, the general organization of traffic and transport, the urban fabric and neutral spaces, “nature preserves,” sites.“⁸⁶

Der globale Raum offenbart sich als Raum institutionalisierter, abstrakter Beziehungen; seine Spur ist im System, im “Plan dahinter” zu finden: Es ist eine Form der systematischen, organisierten, “konzertierten” Handlung, die sich in Schemata und bestimmten Ausführungsregeln zeigt.⁸⁷ Für die anstehende Untersuchung sind auf dieser Ebene die Werte und Maßstäbe anzusiedeln, die das Planungskonzept eines Architekten charakterisieren. Wiewohl gerade der Wohnbau Strukturen für die Private Ebene entwirft, ist doch insbesondere für Peter Behrens und Walter Gropius maßgeblich, dass sie eine globale Gesamtordnung zu entwerfen suchen, welche gerade den privaten Bereich in das Ganze eines kulturell-gesellschaftlichen Raumes einzugliedern versucht. Ihre Wertsetzungen sind damit als “Globale Werte” und als Einflussgrößen der entworfenen Ordnung anzusehen. Die Strategien, welche sie innerhalb ihrer Aneignungsprozesse entwickeln, dienen dazu, diese Werte gestalterisch wie raumbildend umzusetzen.

Die Private Ebene [P] Die Private Ebene ist die Ebene des „habiter“/„habiting“, im Gegensatz zum gesellschaftlichen „habitat“.⁸⁸ Lefebvre bezeichnet sie auch als Nahe Ordnung, als Ebene der „praktisch-sinnlichen Wirklichkeit“ und der unmittelbaren, persönlichen und zwischenmenschlichen Beziehungen.⁸⁹ Sie umfasst den Raum des Alltagslebens, von der Wohnung, der Villa, dem Apartment bis zur Barackensiedlung⁹⁰ bis hin zum Stadtraum, in den die Wege des Alltags die Menschen führen. Zeichnet sich die Globale Ebene durch Strategie und Ideologie aus, durch einen „dominierenden“ und ideologischen Zugriff auf den Raum, so ist die Private Ebene die der Aneignung, der Motivation und des Möglichen.⁹¹ Die Unterscheidung in Nahe und Ferne Ordnung hilft hier beim Begreifen der Ebenen. Die Nahe Ordnung [P] beschreibt das Eine, die mikrosoziale Einheit im Gegensatz zur makrosozialen. In diesem Sinne umfasst sie „Familie, Freundschaft, Nachbarschaft“, also „Primärbeziehungen“, die nicht in erster Linie strategisch sind. Hier residiert das Wohnen als jahrhundertealte Praxis, deren Spur Lefebvre als Diversifizierung, mit der Tendenz zur Unterscheidung – oder besser: zur Auszeichnung – beschreibt. „Poetically men dwells“ – hier zitiert Lefebvre Hölderlin um zu betonen, dass der Mensch Formen der Aneignung benötigt. Wenn man dem Menschen die Möglichkeit

⁸⁶Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 79.

⁸⁷Ebd.

⁸⁸Ebd., S. 81.

⁸⁹Vgl. Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 163–164.

⁹⁰Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 80–81; Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 163 f.

⁹¹Lefebvre, *The Production of Space*, S. 164–167.

zu diesem poetischen Bewohnen nicht gibt, wird er, so gut er kann, (um-)gestalten.⁹²

„The human being cannot build and dwell, that is to say, possess a dwelling in which he lives, without also possessing something more (or less) than himself: his relation to the possible and imaginary.“⁹³

Wohnen, „habiting“ ist für Lefebvre nicht das Resultat einer systematischen Ordnung von höherer Seite, sondern die Quelle, der Ursprung aller menschlichen Aneignung. Das hieße, dass die Private Ebene letztendlich der Ausgangspunkt jedweder Raumproduktion ist. Die Aneignung der Dinge ist das Ausgangsmoment, auch für abstrakte Systeme, die den Umgang in eine bestimmte Form bringen (sollen). Die Private Ebene rückt mit dieser Charakterisierung nahe an die Dimension des Gelebten Raumes, über die eine spezifische Bedeutung (Zusammenhang) für den Nutzer in die räumliche Konstellation eingebracht werden kann.

Das kreative und Identität stiftende Potential auf dieser Ebene zu erhalten, ohne in einer chaotischen oder sterilen Welt zu enden, ist *die* Aufgabe an städtebauliche Planung und Architektur. Lefebvre drückt diese Anforderung in einer Frage aus:

„How can we create a habiting that gives form without impoverishing, a shell that enables the young to grow without premature closure? How can we provide a “home” for this ambiguous “human being” whose only escape from ambiguity is old age, who is ill formed but magnificent, filled with contradiction [...]?“⁹⁴

Es wird in der Untersuchung der Planungs- und Gestaltungsstrategien zu zeigen sein, auf welche Weise die Konzepte der beiden Architekten auf Mitarbeit, das kreative Potential der Bewohner, oder ihre Bedürfnisse und Ansprüche aufbauen. Gleichzeitig bedeutet die Charakterisierung dieser Ebene, als Ausgangspunkt der leiblich-räumlichen Auseinandersetzung, dass auch der Architekt selbst, Gestalter, Künstler und Städteplaner, hier beginnen; ihre Auseinandersetzung mit der Lebenswelt, die sie gestalten wollen, muss einen Anknüpfungspunkt auf der Nahen Ebene suchen, wenn ihre Entwürfe zu einem gesellschaftsräumlichen System baulich realisiert und durch die Bewohner angenommen werden sollen. Lefebvre bemerkt hierzu in *The Urban Revolution*:

“The dialectical and conflicted movement between habitat and habiting moves into the foreground. Semiology can play a role here, wether to use it to better understand the nonverbal signs and symbols scattered inside and outside our “dwellings” or the terms and syntagms [sic!] used in speech – monologues or dialogues – of architects and urbanists.“⁹⁵

⁹²Vgl. Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 81–83. Das Hölderlin-Zitat findet sich auf S. 82.

⁹³Ebd., S. 82.

⁹⁴Ebd., S. 84.

⁹⁵Ebd., S. 85.

Die Mittlerebene [M] Die Mittlerebene [M] beschreibt Lefebvre als „Form-Funktions-Struktur“⁹⁶. Sie steht als die vermittelnde Ebene im Spannungsfeld der beiden Pole [G] und [P]; sie ist der „Ort“, an dem die Oppositionen zusammentreffen und eine „Form“ aushandeln. In der Verbindung von Global und Privat, im Zusammentreffen verschiedener Interessen und Bewohner kommt es hier zum „Clash“ der Strategien, zum Aus- und Abgrenzen von Gruppen, zur Segregation, zur Verdrängung oder Vereinnahmung; hier geschieht die Ausbildung eines spezifischen, historischen Raumes. Die Mittlerebene hält quasi die Struktur vor.⁹⁷ Die Mittlerebene selbst ist zunächst gestaltlos, sie wird geformt und überformt; sie bildet die Matrix, auf der ein konkretes Ensemble als Abdruck der Beziehungsgeflechte und Ergebnis der Aushandlungsprozesse zwischen den Ebenen [P] und [G] entsteht:

„Yet this level is nothing but an intermediary (mixed) between society, the state, global power and knowledge, institutions, and ideologies on the one hand, and habiting on the other. Wherever the global attempts to govern the local, whenever generality attempts to absorb particularities, the middle level (mixed, M) comes into play: it is a terrain suitable for defense or attack, for struggle. But it remains a means. It can never end, except temporarily and on behalf of strategy that must at some point throw down its cards and reveal its hand.“⁹⁸

Wie bzw. welche Strukturen konkret ausgeformt werden, ließe sich dann wieder mit den Dimensionen der Raumproduktion erörtern. Bestimmte Ideologien und Werte (Repräsentationen des Raums) schaffen soziale und materielle Strukturen, die erfahren und reproduziert werden (Räumliche Praxis). Der gelebte Raum stellt, mit den Räumen der Repräsentation, die jeweilige symbolische Dimension der Ebenen ([P] und [G]) dar, wie sie in der konkreten historischen Situation entwickelt werden (z. B. Regierungsgebäude, Nationalflagge, Uniformen vs. Kunstwerke, konkrete Orte, die für die Bewohner mit aktuellen oder historischen Ereignissen verknüpft sind, Treffpunkte von Gruppen usw.).

Die „Urbane Ebene“, wie Lefebvre die Mittlerebene auch nennt⁹⁹, ist einmal als konkrete Ausformung dieser Ordnung zu verstehen, als der historische Bestand sozusagen. Sie ist die vermittelnde Ebene gesellschaftlicher Wirklichkeit. Zum andern fungiert sie als *Ebene der Zentralität*, als eine Matrix beständig ablaufender Verhandlungs- und Aneignungsprozesse, in der über die „Vormachtstellung“, den (gestalterischen) Einfluss auf den konkreten Raum entschieden wird. Alle Instanzen müssen nach Lefebvres Theorie diese

⁹⁶ „This specifically urban ensemble provides the characteristic unity of the social “real”, or group: *forms-functions-structures* [Herv. d. Verf.]“ Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 80.

⁹⁷ Lefebvre charakterisiert diese Ebene mit den Worten: „A form that holds some relationship to the site (the immediate surroundings) and the situation (distant surroundings, global conditions)“ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 89.

⁹⁹ Ebd., S. 80 f.

Ebene der Zentralität besetzten, dort Einfluss erringen, um sich ordnend und wertend auf die anderen beiden Ebenen und die Raumproduktion auszuwirken.

In dieser Mittlerebene manifestieren sich also historische Konstellationen. Sie erlaubt es, konkrete räumliche Strukturen als Ergebnis eines historisch-gesellschaftlichen Settings zu lesen, welches diese Strukturen bestimmt bzw. bestimmt hat. Könnte man diese Mittlerebene einfrieren und wie einen Text lesen, fände man hierin für einen spezifischen Raum alle kulturellen, politischen, religiösen, kommerziellen, industriellen und individuellen Einflüsse und ihre ordnenden Kriterien in einer ganz bestimmten Konstellation beschrieben. Den Zugang zu dieser Planungs-Ressource beschreibt Lefebvre daher als permanent umkämpft und von bestimmten Institutionen kontrolliert, was den Einfluss der auf der Privaten Ebene versammelten Akteure auf die Gestaltung des Raumes für manche Gruppen einschränkt, für andere wiederum begünstigt.

Der Begriff der Zentralität bei Lefebvre

Mit dem Modell der drei Ebenen der gesellschaftlichen Ordnung entwickelt Lefebvre einen weiteren Begriff, der für diese Arbeit von großer Bedeutung ist. Die Mittlerebene (das Urbane), stellt Lefebvre als einen Ort des Zusammentreffens, des Ansammelns und der Simultanität dar. Ein Ort versammelt Inhalte: Industrie, Produkte, Technologie, Kunst, verschiedene Lebensstile, Institutionen, Werte usw., mit anderen Worten: Dinge, Menschen und Situationen. Das versammelnde Moment selbst hat dabei keine eigene "Form", sondern bringt, in seiner Funktion als Mittlerebene, eine Struktur (= Ordnung) zum Vorschein.¹⁰⁰ Diese Struktur entsteht aus dem Zusammenspiel der Anforderungen, die einerseits materiell sind (Güter platzieren und ordnen) und andererseits sozial (Aneignung, Einfluss, Zusammengehörigkeit, Abgrenzung usw.). Die Mittlerebene hat dabei die Funktion einer Matrix, auf der sich diese Einflüsse in einer bestimmten Form abzeichnen. Lefebvre nennt dieses Phänomen Zentralität.¹⁰¹

Der Begriff stellt (bauliche) materielle Substanz in den Zusammenhang mit Funktion und Struktur, was für diese Arbeit einen wichtigen Ansatzpunkt liefert. Dabei bedeutet Zentralität keine Form an sich, sondern die Eigenschaft, "Füllung" und Substanz auf eine bestimmte Art und Weise zu binden:

„Centrality is therefore a *form*, empty in itself but calling for contents – for objects, natural or artificial beings, things, products and works, signs and symbols, people, acts, situations, practical relationship.“¹⁰²

Die Zentralität beschreibt die Funktion der Mittlerebene als Nexus zwischen Globaler

¹⁰⁰Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 118-119.

¹⁰¹Lefebvre kommt auf diesen Begriff immer wieder zu sprechen, u. a. an folgenden Stellen: Ebd., Kap. 6 und Lefebvre, *The Production of Space*, S. 331-334.

¹⁰²Ebd., S. 331.

und Privater Ebene¹⁰³: als Matrix der gesellschaftlichen Raumproduktion. Zentralität bedeutet Akkumulation, die Ansammlung von Material und Handlung (Simultanität), sie bewirkt aber gleichfalls auch Dispersion, den Ausschluss bzw. die Verdrängung von bestimmten Dingen und Handlungen. Sie wirkt sich damit im Raum auf die bauliche Morphologie und auf die sozialen Strukturen aus, in dem sie Material und Menschen nach bestimmten Kriterien "verteilt" – je nach wirkendem Schwerpunkt (Strategien/Ideologie), der durch Gruppen, Institutionen oder die "Qualität" bestimmter Prozesse gesetzt wird.

Jede soziale Formation hatte und hat ihre Zentren - und damit auch ihre Zentralität(en).¹⁰⁴ Sie verdichten Strukturen an bestimmten Punkten, ziehen Material, Menschen an sich und entwickeln eine Infrastruktur. Auf der andren Seite schließen sie aus, verdrängen Menschen und Material an ihre Peripherie, lassen bestimmte Infrastrukturen absterben. Dieses Phänomen lässt sich auf eine Stadt übertragen, aber auch auf bestimmte religiöse oder wirtschaftliche Zentren oder auf (Produktions-)Strukturen, die sich durch neue Technologien, z. B. den Einsatz von Maschinen verändern. Zentralität ist daher ein grundlegender Aspekt bei der Frage danach, auf welche Weise (technologische) Neuerungen die Strukturen der menschlichen Umwelt verändern. Denn Zentralität ist beweglich („Centrality is movable“¹⁰⁵), wie Lefebvre sagt, und er meint damit die historisch sich wandelnden (Macht-) Konstellationen auf [P] und [G] und deren räumlichen Ausdruck, die Umsetzung über strategische Zugriffe auf die vermittelnde Ebene [M].

Architektur und Urbanistik stehen im Zentrum dieses Aushandlungsprozesses; sie setzen die Form um und geben damit den Ordnungssystemen Ausdruck, wie dem Verhalten darin Struktur. Architektur, so Lefebvre, antwortet dabei immer auf eine vage (weil nie einstimmig definierte) soziale Anforderung. Dieser „stillschweigend unterstellte“ Anspruch wird – gebaut – zur expliziten Form.¹⁰⁶ Dem Architekten kommt dabei die von Lefebvre so anschaulich charakterisierte Funktion des „sozialen Kondensators“ („social condenser“¹⁰⁷) zu. Ob er will oder nicht, so Lefebvre, der Architekt baut auf der Basis von Normen und Werten, welche er über die bauliche Manifestation in den gesellschaftlichen Raum einschreibt:

„Architectures demiurgic role is part of urban mythology and ideology, which are difficult to distinguish.“¹⁰⁸

Architektur trägt zur Gesichtsbildung des Raumes bei und wird, darauf weist Lefebvre hin, zum Spiegel und zum Werkzeug von (Macht-)Strategien und Utopien, welche über

¹⁰³ „The general concept of centrality connects the punctual to the global.“ Lefebvre in: Lefebvre, *The Production of Space*, S. 332.

¹⁰⁴ „Each period, each mode of production, each particular society has engendered (produced) its own centrality: religious, political, commercial, cultural, industrial, and so on. The relationship between mental and social must be defined for each case.“ Ebd.

¹⁰⁵Ebd.

¹⁰⁶ „The implicit request will become an explicit order.“ Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 90.

¹⁰⁷Ebd.

¹⁰⁸Ebd.

die konkrete Form Eingang in den Alltag der Bewohner finden. Dort wird sie zu einem Ort der Begegnung, von Wahrnehmung und Handlung und zu Räumen der Repräsentation (zum Bestandteil "Gelebter Räume"), welche Bedeutung tragen, die weit über das Materielle hinaus reichen: „Centrality defines the u-topic. The u-topic defines centrality.“¹⁰⁹ Für den Architekten und die hier angestrebte Untersuchung bedeutet dies, dass Aneignungsstrategien, ausgehend von einem "zentralen Prinzip", in ihrer Umsetzung etwas "U-Topischem" Ausdruck geben (das Wortspiel hier beschreibt die Interdependenzen zwischen Idealvorstellung und Gestalt sehr anschaulich); dass, umgekehrt, diese "Form" von einer waltenden Kraft, von Strategien spricht, welche im Raum Umsetzung finden.

Zentralität beschreibt also die versammelnde und vermittelnde Eigenschaft von geschaffenen Objekten und Strukturen: Sie ist ein Prinzip, eine Art logische Form des Zusammentreffens, das einen bestimmten Gebrauch (Aneignung) und Anforderungen nahe legt und eine Ordnung sichtbar macht. Sie richtig zu lesen, ist noch eine andere Frage. Dennoch wird damit das Objekt, die Spur der Handlung, zu dem "Ort", an dem sich Strukturen und Strategien abzeichnen, an dem sie greifbar werden. Wissen, Bewusstsein und soziale Praxis – diese Dimensionen sind miteinander verbunden, sie alle teilen (im Konkreten Raum, am Gegenstand) das Zentrum.

„There is no "reality" without a concentration of energy, without a focus or core – nor, therefore, without the dialectic: center – periphery, accretion – dissipation, condensation – radiation, ...“¹¹⁰

Diese Beschreibung kommt der Waldenfels' nahe, wenn er die dialektische Beziehung zwischen Mensch und Lebenswelt (und die Bedeutungskonstitution) erläutert. Nichts "ist", sondern es erscheint oder wird gemacht.¹¹¹ Lefebvre formuliert: In dem etwas, Körper oder Objekt in den Fokus rückt, zu einem Ort der Handlung wird, erlangt es Funktion („functional reality“) und Bedeutung. Um dieses Zentrum der Aufmerksamkeit wird eine Struktur (mentaler und/oder sozialer) Ordnung angelegt, die Auswirkungen auf die soziale Praxis hat.¹¹²

Mit dem Herausarbeiten der zentralen Setzungen auf den gesellschaftlichen Ebenen sind noch nicht die Strategien selbst oder eine zugrunde liegende Ideologie («Bedeutungsrahmen» bei Waldenfels) gefasst. Diese werden jedoch nur dann manifest, wenn sie zu einem (räumlichen) Ausdruck finden. Hier kann eine Untersuchung ansetzen. Für diese Arbeit bleibt wichtig festzuhalten, dass Anforderungen und Ordnungs-Strukturen unter anderem von Planern, in diesem Fall von Architekten, gesehen und gesetzt werden.

¹⁰⁹Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 172.

¹¹⁰Lefebvre, *The Production of Space*, S. 399.

¹¹¹Waldenfels, „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“, S. 129. Auf diesen Aspekt wurde in der Einleitung bereits hingewiesen (Vgl. S. 19).

¹¹²„What ist the 'subject' [of centrality, d. Verf.]? A momentary center. The object? Likewise. The body? A focusing of active (productive) energies. The city? the Urban sphere? Ditto.“ Lefebvre, *The Production of Space*, S. 399.

Diese zentralen Setzungen gehen mit Wert und Bedeutung einher. Es wird also danach zu fragen sein, welche Strategien der Aneignung die Architekten bei ihrer Auseinandersetzung mit Technologie und industriellem Fortschritt entwickeln, welche Zentren und Zugriffsrechte sie dabei im gesellschaftlichen Raum vorsehen und wie sie, dies ist der zentrale Punkt der Arbeit, den gesellschaftlichen Raum organisieren und in eine Form und Struktur bringen wollen, die den von ihnen angestrebten Raum umzusetzen im Stande ist.

2.3.4. Fazit zu den Modellen

Die beiden Modelle (Ebenen und Dimensionen der Raumproduktion) sind nicht getrennt von einander zu sehen, sondern sie überlagern und durchdringen sich. So wird auf der Globalen Ebene in allen Dimensionen (Abstrakter, Konkreter und Gelebter Raum) "Raum" produziert, ebenso wie auf der Privaten Ebene.¹¹³ Es ist die Konstellation, die zu spezifischen historischen Ausformungen führt.

Mit der Zunahme von Bürokratisierung, dem Anwachsen der Industrie und dem Fortschritt in den Wissenschaften kommt es zur Vernetzung und Ausweitung von Einflussfeldern. Diese schaffen, in Abhängigkeit von Einflussnahme und den Zugriffsrechten auf der Mittlerebene, neue Repräsentationsformen, neue Symbole (Räume der Repräsentation) und eine veränderte räumliche Praxis. Es ist also immer das historische Zusammenspiel aller drei Dimensionen, das zu der Produktion neuer Räume führt. Die charakteristische (historische) Ausprägung liegt in der Möglichkeit zur (globalen) Durchsetzung auf der Mittlerebene.

Architektur hat die Besonderheit, dass sie konkrete Form verleiht – dem umfassten Raum und dem Umraum –, dass ihr Konzept bereits Funktion beinhaltet: das Behausen und die Verortung von Handlung. Gestalt und Bauweise haben Bezug zu Wissen und Werten der Architekten und/oder der Bauherren und zu deren Gelebtem Raum; denn die Gestalt(ung) ist immer auch Darstellung, die das Eine in Bezug zu anderem setzt, kommentiert, Bedeutung verleiht. In jedem Fall ist gebaute Welt sinnlich, da hier Material mit bestimmten Eigenschaften (Farbe, Textur usw.) verbaut wird, die immer zusätzliche Eigenschaften suggerieren. In einem Satz: „Designs suggest how people might live.“¹¹⁴

„The designer’s direction is, therefore, a representation of space — not only is it a prescription for the configuration of urban form, but it makes assumptions about the spacial practices of the users, their understanding of space, and the symbolism carrying the designers’s intentions.“¹¹⁵

¹¹³Vgl. Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 324.

¹¹⁴Davey, Peter: „The Political Angle“, in: *The Architectural Review*, Okt. 1981, S. 204., zit. n.: Milgrom, „Lucien Kroll. Design, difference, everyday life“, S. 271.

¹¹⁵Ebd., S. 270.

Für die Interpretation ist es die von den Architekten getroffene (Aus-)Wahl, die Wertsetzung, die von Bedeutung ist. Bauen ist nicht nur Handlung im Auftrag von und für andere, trifft also Entscheidungen für spätere Bewohner. Unabhängig von dem sozialen Engagement des Architekten und/oder Bauherren behält Design und Architektur im Kern etwas Vermitteltes, Abstraktes bei: Konzept und Strategie des Urhebers, die entworfene Form, antizipiert Handlung und Bedeutung. Dies macht den Gelebten Raum der Nutzer zu einem *dominierten Raum*¹¹⁶, bei aller Möglichkeit zur Aneignung und Umnutzung, die theoretisch gewährt bleiben mag. Es macht die Entscheidungen der Gestalter, die „Zentralität“ des von ihnen entworfenen Raumes und die Frage nach den gewählten Gestaltungsstrategien, zum Kernpunkt des Interesses dieser Arbeit.

Lefebvre strebt mit seinem Ansatz einen Raumbegriff an, welcher einen umfassenden Blick auf die sozialen Prozesse und deren „raumproduktive“ Wirkung erlaubt. Architektur erhält hierin einen Platz, der mitnichten, wie Schmid es herausstellt, nur der Privaten Ebene und der Aufgabe eines dortigen „Behausens“ zugeteilt ist.¹¹⁷ In der Textstelle, auf die er sich in *The Production of Space* bezieht, beklagt Lefebvre doch gerade das „Zerfallen“ einer umfassenden Raumplanung in die Zuständigkeitsbereiche Architektur, Städteplanung und globale politische Planung:

„The need for unity may be expressed in other ways too, ways that serve to underscore its importance: Reflection sometimes conflates and sometimes draws distinction between those Levels which social practice establishes [...]. Thus housing, habitation – the human habitat, so to speak – are the concern of architecture. Towns, cities – urban space – are the bailiwick of the discipline of urbanism. As for larger, territorial spaces, regional, national, continental or worldwide, these are the responsibility of planners and economists.“¹¹⁸

Die einleitenden Sätze sowie das Vokabular, das Lefebvre hier gebraucht („bailiwick“, später: „auspices of that privileged actor, the politician“¹¹⁹), machen deutlich, dass Lefebvre mit dieser „Aufteilung“ nicht einverstanden ist. Zu manchen Zeiten werden diese Aufgabenbereiche, so Lefebvre, unter der Obhut Einzelner („that privileged actor, the politician“) ineinander geschoben; zu manchen Zeiten fallen sie völlig auseinander, was zur Folge hat, dass weder gemeinschaftliche Projekte noch Kontinuität im Raum gewährleistet werden können. Diesem Umstand will er mit einer umfassenden Theorie des Raumes begegnen.¹²⁰ Diese Aussage besagt gleichfalls, dass Lefebvre planerische und bauliche

¹¹⁶Lefebvre, *The Production of Space*, S. 39.

¹¹⁷Schmid schreibt: „Den drei Ebenen entsprechen auch drei Zuständigkeiten oder spezialisierte Disziplinen: der Ebene G die Planung und Ökonomie, der Ebene M der Urbanismus (Städtebau und Stadtplanung) und der Ebene P die Architektur.“ Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 164–165.

¹¹⁸Lefebvre, *The Production of Space*, S. 12.

¹¹⁹Ebd.

¹²⁰„This state of affairs [...] would be brought to an end, if a truly unitary theory were to be developed.“ Ebd.

Raubildung als einen umfassenden Einflussfaktor versteht, der nicht nur theoretisch aufgearbeitet werden muss, sondern auch in die richtigen Hände gehört: in die Hände kreativer, umfassender Planer bzw. Planungsinstanzen. Dieser Anspruch trifft sich mit den hier zu untersuchenden Ambitionen von Peter Behrens und Walter Gropius, die, wie zu zeigen sein wird, ebenfalls einen umfassenden und „einheitlichen“ Planungsanspruch verfolgen; diesem wäre nicht genüge getan, würde man ihn nur auf eine gesellschaftliche Ebene oder auf bestimmte Teilbereiche der Raumproduktion beschränken. Die umfassende Bedeutung von Bauen für den gesellschaftlichen Raum wird mit den phänomenologischen Ansätzen noch weiter herauszuarbeiten sein.

An dieser Stelle soll gleichfalls erneut darauf hingewiesen werden, dass es sich bei raumgestaltenden Prozessen nicht um eine „Einbahnstraße“ von der Globalen über die Mittlerebene zur Privaten Ebene handelt und der Architekt (oder eine andere Person oder Institution) keinen alleinigen Zugriff auf die Dimensionen der Raumproduktion hat – auch nicht auf den Abstrakten Raum.¹²¹ Die beiden Ebenen [G] und [P] bedingen einander und finden beide ihren Niederschlag in der Struktur auf [M]. Gerade für das Entwickeln neuer oder veränderter Ausdrucksformen ist die Private Ebene [P] der Ausgangspunkt. Ein Entwurf, ein neues räumliches Konzept entsteht aus der Erfahrung, der Wahrnehmung, der Vorstellungskraft des Gestalters oder einer Gruppe heraus. Diese ist unbedingt auf der Ebene [P] zu verorten. Zur Durchsetzung einer räumlichen Ausdrucksform, die mehrere Individuen oder eine gesellschaftliche Gruppe teilen, bedarf es allerdings der Übernahme in eine räumliche Praxis und in die Konzepte anderer: Sie muss etabliert werden (sonst bleibt sie unverständlich) und durch Institutionen (*global*) abgesichert sein. Diesen Prozess der Struktur- bzw. Formgenese zu beschreiben, hilft das Modell der *Dimensionen der Raumproduktion*.

Die letzten Worte dieses Kapitels sollen nochmals Lefebvre gehören und erneut, wie oben bereits betont, die Bedeutung von „Architektur“, von „Bauen“, unterstreichen, die er ihnen in der Raumproduktion zuschreibt:

„Architecture produces living bodies, each with its own traits. The animating principle of such a body, its presence, is neither visible nor legible as such, nor is it the object of any discourse, for it reproduces itself within those who *use* the space in question, within their lived experience.“¹²²

Für Peter Behrens und Walter Gropius wird hier davon ausgegangen, dass sie deren Bedeutung ebenso global eingeschätzt hätten. Sie gehen jedoch verschiedene Wege, Baukunst gesellschaftsräumlich ein- und umzusetzen, um den von ihnen entworfenen gesellschaftlichen Raum zu verwirklichen.

¹²¹ „Because of the interrelated nature of the three elements [dimensions, d. Verf.] of the triad, it is not enough to know that architects produce representations of space. Although designers may place themselves firmly in that corner, their activities are influenced by the spatial practices around them, and their own understandings of representational spaces.“ Milgrom, „Lucien Kroll. Design, difference, everyday life“, S. 271.

¹²²Lefebvre, *The Production of Space*, S. 137.

3. Zum Wohnen: Phänomenologische Grundlagen zu Wohnen, Bauen und Entwerfen

Im Folgenden werden die phänomenologischen Ansätze, die dieser Arbeit bei der Untersuchung von Raum/Wohnraum zur Seite stehen sollen, dargestellt. Die Auswahl beläuft sich auf Texte Martin Heideggers („Der Ursprung des Kunstwerkes“, „Bauen, Wohnen, Denken“), Merleau-Pontys (*Das Auge und der Geist, Vorlesungen 1952–1960*) und Bernhard Waldenfels, dessen (jüngere) Arbeiten zur Ergänzung und Erläuterung herangezogen werden. Ziel ist es, die Theorie der Raumproduktion von Lefebvre in ihrem phänomenologischen Ansatzpunkt zu vertiefen. Darüber hinaus soll die Phänomenologie als eine Methode der Beschreibung und des Vergleichs von (Wohn-)Räumen und der sie bestimmenden Deutungsrahmen vorgestellt werden.

3.1. Martin Heidegger zu Existenz, Werk und Wohnen

In-der-Welt-sein

In seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* (1927) entwickelt Martin Heidegger seine Auffassung von der menschlichen Seinsweise. Dabei arbeitet er seinen Standpunkt in Opposition zu der in Husserls Phänomenologie vorherrschenden Ontologie aus. „Husserl hatte das Erfassen der Phänomene auf den Bereich des Bewusstseins eingeschränkt, was bedeutet, dass bei der phänomenologischen Betrachtung die Frage nach der Existenz der Dinge und mit ihr auch die Frage nach der Existenz der Außenwelt ausgeklammert wird.“¹ Heidegger zeigt, dass die Ontologie, welche das Sein der Dinge am zunächst selbstverständlichen Charakter ihres Vorhandenseins festlegt – wir sagen nämlich, dass etwas ist, wenn etwas „da“, d.h. vorhanden ist, zumindest für das menschliche Dasein nicht zutrifft. Sein Begriff des *In-der-Welt-seins*² bildet die Grundlage für seine Phänomenologie der Existenz (im Gegensatz zu Husserls Phänomenologie des Bewusstseins). Ihm zufolge weist menschliches Dasein, wenn die verschiedenen ontologischen Verdeckungen weggenommen werden, eine andere Struktur, ein anderes Eidos (Wesen) auf, als das der „nicht-daseinsmäßigen Seienden“. Der Ausdruck „ist“ in den Aussagen: „ein Haus *ist*“ und „ein Mensch *ist*“ meint demnach Verschiedenes.³ Zur Illustration seiner Auffassung von Existenz zieht Heidegger folgendes Beispiel heran:

¹Einleitende Worte Raffael Capurros in: Capurro, *Bauen als Denkaufgabe. Zur Phänomenologie der Architektur*.

²Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 41.

³Vgl. Capurro, *Bauen als Denkaufgabe. Zur Phänomenologie der Architektur*.

„Wir vergleichen das Subjekt und seine Innensphäre mit der Schnecke in ihrem Haus. [...] Die Schnecke kriecht zuweilen aus ihrem Gehäuse und behält es dabei zugleich, sie streckt sich nach irgendetwas aus, nach Nahrung, nach gewissen Dingen, die sie am Boden findet. Kommt die Schnecke dadurch erst in ein Seinsverhältnis zur Welt? Nein! Das Herauskriechen ist nur eine örtliche Modifikation ihres Schon-seins-in-der Welt. Auch wenn sie im Gehäuse ist, ist ihr Sein rechtverstandenes Draußensein.“⁴

Die Schnecke aus dem oben genannten Beispiel hat die (Außen-)Welt auch, wenn sie *innen* ist; sie bestimmt das „Drinnen“. Das *In-der-Welt-sein* bedeutet nach Heidegger, dass der Mensch nicht im Raum und in der Zeit ist wie leblose Dinge; der Mensch hält die Offenheit seines Im-Raum- und In-der-Zeit-seins so aus, dass er in vielfältigen und nicht endgültig festgelegten Bedeutungs- und Verweisungszusammenhängen lebt, die er auch neu erfahren bzw. entwerfen kann. Dieses Aushalten ist dabei nicht bloß mentalistisch zu verstehen, sondern hat, aufgrund der Leiblichkeit des Menschen, eine sinnliche Dimension. Das Sein des Menschen ist ein sinnliches Bezogen-Sein auf die ihn umfangenden Gegebenheiten.

Der Mensch kann zwar nicht leiblich an verschiedenen Orten zugleich sein, aber er ist in gewisser Weise, d.h. intentional, oder, wie Heidegger sagt, „ek-statisch“ für die uns räumlich und zeitlich ansprechenden und ansprechbaren Dinge offen. Diese immer schon gemeinsam mit den anderen Menschen „mit-geteilte“ Offenheit oder Unbestimmtheit wird auf verschiedene Weise existential gestaltet bzw. sozial konstruiert. Unsere Seinsweise ist wesentlich die des Weltentwurfs oder der Weltbildung, wenngleich ein solcher Entwurf endlich, auf der Basis einer schon erschlossenen Welt stattfindet.⁵ Dieser *Entwurf von Welt* manifestiert sich sichtbar im Umgang mit den Dingen und in den Bauten bzw. „Werken“, die der Mensch auf der Erde herstellt.⁶

Werk und Weltbezug

Raffael Capurro fasst in seinem Aufsatz zur Phänomenologie in der Architektur den Zusammenhang von Welt und Bau(t)en nach Heidegger mit den Worten zusammen:

„Die „Welt“ ist der Sinnkontext in dem Bauten stehen und entstehen. Solche Bezüge sind, wenn wir an Heideggers Bestimmung des Mensch-seins als In-der-Welt-seins denken, die der schon entworfenen aber auf Möglichkeiten hin offenen Welt, in der wir sind. Wir bauen zunächst immer schon im Horizont solcher geöffneten Bezüge oder Sinnkontexte. Beim Bauen eines Werkes werden sie offen gehalten, das heißt „aufgestellt“.“⁷

⁴Heidegger, Martin: *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, Frankfurt a.M., Gesamtausgabe Bd. 20., S.223–224; zit. n.: Capurro, *Bauen als Denkaufgabe. Zur Phänomenologie der Architektur*.

⁵Vgl. ebd.

⁶Vgl. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 40.

⁷Capurro, *Bauen als Denkaufgabe. Zur Phänomenologie der Architektur*.

„Werksein heißt: eine Welt aufstellen“, sagt Heidegger.⁸ Die Dimension, auf der das Bauen und das Bauwerk ruhen und „worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet“, nennt Heidegger „Erde“.⁹ Es liegt nahe, unter „Erde“ nur das Stoffliche zu verstehen, das beim Bauwerk im Vordergrund steht. Für Heidegger bezeichnet es darüber hinaus aber jene Dimension, von der her ein „Aufstellen einer Welt“ gedacht werden kann, also die Öffnung und das Offenhalten der Bedeutungsbezüge. Bauen ist gewissermaßen ein Verankern eines bestimmten Bedeutungsrahmens¹⁰ im Stofflichen; *Erde* gebraucht Heidegger als Gegenbegriff zur „aufgestellten Welt“ und zu den von Menschenhand geschaffenen Werken.¹¹ Das (Bau-)Werk wird damit als Weltentwurf beschreibbar, als eine konkrete Form, welche die (subjektiv) entwickelten Zusammenhänge über Gestaltung ausdrücken:

„Was stellt das Werk als Werk auf? In-sich-auftragend eröffnet das Werk eine *Welt* und hält diese im waltenden Verbleib. [...] Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge. [...] Dieses Ein-richten [sic!] west aus dem genannten Errichten. Das Werk stellt als Werk eine Welt auf.“¹²

Nach Heidegger findet menschliches Sein (Handeln, Bauen, Wohnen...) in einem Bezugsrahmen statt, was sich in dem von ihm geprägten Begriff des *In-der-Welt-seins* ausdrückt. Er nimmt sich und die Welt in der leiblichen Auseinandersetzung wahr; im Bezug zur Welt wird ein „Konzept“ von ihr entworfen. Nach Heidegger *existiert* der Mensch in der Weise des Entwerfens, in der Weise des Entdeckens der Welt. Er entwirft also auch sich und seine Seinsweise durch das Entwerfen von Welt und Werken. Diese eröffnen Bedeutungs- und Verweisungszusammenhänge und halten diese offen: sie *stehen für* den (Welt-)Entwurf. Der Mensch ist aber gleichermaßen bereits in solche eröffneten Zusammenhänge „geworfen“, so dass er sie weder gänzlich von sich aus aufstellt, noch restlos aufklären oder begründen kann. Sein, Handlung und Werk stehen demnach in einem weiteren Bezugsrahmen als dem rein individuellen und sind mit der Umwelt, mit den Dingen darin, verknüpft. Daher spricht Heidegger auch von dem Menschen als dem „Be-Dingten“.¹³

Es wird an dieser Stelle deutlich, dass durch den „waltenden Verbleib“ der Welt im Bauwerk etwas darin „erhalten“ bleibt, was im Fortgang der Geschichte zum Zeugnis

⁸Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 40.

⁹Ebd., S. 38.

¹⁰Vgl. Waldenfels, „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“, S. 133–134.

¹¹Vgl. Hans-Georg Gadamer: „Einführung“, in: Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 102–108.

¹²Ebd., S. 40–41.

¹³„Das Ding verweilt das Geviert. Das Ding dingt Welt. Jedes Ding verweilt das Geviert in ein je Weiliges von Einfalt der Welt. [...] So denkend sind wir vom Ding als dem Ding gerufen. Wir sind – im strengen Sinne des Wortes – die Be-Dingten. Wir haben die Anmaßung alles Unbedingten hinter uns gelassen.“ In: Heidegger, „Das Ding“, S. 179.

wird: Ein Stück "Hier und Jetzt" wird als historischer Moment in Form gebracht. Mit der entworfenen Form bleibt ein Teil des Bedeutungszusammenhangs bestehen – über den Moment des Entwurfs und Herstellens hinaus. Für die Untersuchung von Raumkonzepten und Entwürfen neuer Wohn- und Raum-Strukturen sind dieser "bleibende Verweis" und der Bezug der Entwürfe auf den aufgestellten Bezugsrahmen ihres Urhebers grundlegend. Nur aufgrund dieser Tatsache sind Werke als *historisch*, das heißt als Bestandteil ihrer Zeit und Interpretation (der Aneignung) durch ihren Urheber zu verstehen. In der Erforschung eines historischen Kontextes wird versucht, dem Bezugsrahmen des Künstlers nahe zu kommen, um das Werk als Zeugnis seiner Zeit und seiner Aneignungs-Strategien begreifen zu können. Dies gilt gleichermaßen für seinen persönlichen Hintergrund (die Nahe Ordnung) sowie für den "weiteren Rahmen" einer gesellschaftlichen Be-Deutungs-Situation.

Was besagen diese phänomenologischen Grundzüge der Existenz weiterhin für eine architekturhistorische Untersuchung des Wohnens? Mit Bauten (Werken) wird eine Aussage über die Welt gemacht. Es entsteht nicht ein Abbild der Welt, sondern ein "Bild", welches einen Eindruck von ihr vermittelt: einen Entwurf bzw. eine Interpretation vorstellt. Die Bezüge zur Umwelt, auf die Heidegger mit "Öffnung" und "Offenhalten" hindeutet, entstehen durch das Aufstellen von Werken, wobei dies nicht auf materielle Äußerungen begrenzt ist.

„Wenn wir dem Dasein Räumlichkeit zusprechen, dann muss dieses *Sein im Raume* offenbar aus der Seinsart dieses Seienden begriffen werden. [...] Das Dasein [...] ist *in* der Welt im Sinne des besorgend-vertrauten Umgangs mit dem innerweltlich begegnenden Seienden.“¹⁴

Der Entwurf von Welt ist etwas existenziell Daseins-Spezifisches. Darum lässt sich, etwas freier formuliert, sagen, dass dem Bauen, dem Bauwerk, eine essentielle Aussage darüber zugrunde liegt, wie sich der Mensch in der Welt befindet oder befand. In Lefebvres Aussage, (sozialer) Raum sei (sozial) produziert¹⁵, steckt eben diese Ansicht von dem "be-dingen" Raum des Menschen; von einem Prozess der Raumproduktion, der von der menschlichen Erlebniswelt ausgeht, auf diese Bezug nimmt, dort Struktur wahrnimmt und ggf. neue Strukturen entwirft. Dieser Ansatz steckt auch in dem trialektischen Konzept der Raumproduktion, welches das Schema der Raum-zeitlichen Dimensionen wiederzugeben versucht (Abb. A.1).¹⁶

¹⁴Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 104.

¹⁵Lefebvre, *The Production of Space*, S. 30.

¹⁶Zu der Heidegger-Rezeption Lefebvres im Hinblick auf dessen Konzeptionen der Raumproduktion sei hier auf Stuart Eldens Arbeiten verwiesen, insbesondere auf Elden, „Between Marx and Heidegger. Politics, Philosophy and Lefebvre's *The Production of Space*“, S. 94 ff. und Elden, *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the possible*, S. 76 ff.

Wohnen und Bauen als Umgangsformen

„Die Art, wie du bist und ich bin, die Weise, nach der wir Menschen auf der Erde sind, ist das Buan [sic!], das Wohnen. Mensch sein heißt: als Sterblicher auf der Erde sein, heißt: wohnen.“¹⁷

In seinem Aufsatz „Bauen, Wohnen, Denken“¹⁸ erörtert Martin Heidegger den Zusammenhang von Existenz, Bauen und Wohnen. Dabei will er nicht von einer konkreten Baukunst oder Technik sprechen, sondern das Bauen in denjenigen Bereich zurückverfolgen, wohin jegliches gehört, was *ist*, wobei er sich an zwei Fragen orientiert: „Was ist das Wohnen?“ und „inwiefern gehört das Bauen in das Wohnen“ hinein?¹⁹

Im Grunde stellen alle Bauten eine Behausung dar, da sie den Menschen im wortwörtlichen Sinn „be-hausen“. Der Unterschied zwischen Wohn-Bauten und den anderen Zwecken zugeordneten Bauten besteht nach Heidegger darin, wo „wir eine Unterkunft innehaben“. Mit dieser Unterscheidung treten jedoch weitere Fragen auf: „*Bergen die Wohnungen schon die Gewähr, das ein Wohnen geschieht?*“ Eine Frage, die für die Bewohner z. B. eines Neubaugebietes sicherlich von Bedeutung ist. „*Wer gibt uns überhaupt ein Maß, mit dem wir das Wesen von Wohnen und Bauen durchmessen?*“²⁰ Steckt in diesem Maß, unabhängig davon, wer es anwendet, nicht schon Bewertung und Bedeutung? Hat dies nicht unbedingt etwas mit dem Bezugsrahmen zutun, von dem Waldenfels in seinem Aufsatz zu den Möglichkeiten einer offenen Dialektik spricht: „Jede konkrete Bedeutung verkörpert eine Bedeutungsperspektive, d.h. ihr liegt eine Selektion zugrunde: ein ›*so statt so*‹? Entscheidet nicht das „Maß“ darüber, was relevant ist, und was nicht? Und hat dies nicht Auswirkung auf Form und Struktur, die wir „entwerfen“?“²¹

Auf der Suche nach Antworten beginnt Heidegger mit einer sprachgeschichtlichen Begriffsklärung und stellt fest, dass *bauen* im ursprünglichen Sinn schon *wohnen* bedeutet²²:

„Bauen nämlich ist nicht nur Mittel und Weg zum Wohnen, das Bauen ist in sich selber bereits Wohnen.“²³

Heidegger führt weiter an, dass das Wort „bauen“ zwei Bedeutungen in sich trägt: Zum einen das Bauen als „hegen und pflegen“ (Beispiel: Ackerbau/Weinanbau/... – also der

¹⁷Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, S. 147. Heidegger geht hier von der altdeutschen Form und Bedeutung des Wortes *Bauen* ⇒ *buan* aus.

¹⁸Ebd.

¹⁹Ebd., S. 145.

²⁰Beide Zitate (hier kursiv gesetzt) aus: Ebd., S. 145–146.

²¹Vgl. hierzu Waldenfels, „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“, S. 133–134.

²²Heidegger leitet dies aus dem Wort Nachbar und seinem altdeutschen Vorgänger *Nachgebür* ab: „Der ›Nachgebauer‹, derjenige, der in der Nähe wohnt. Die Zeitwörter *buri*, *büren*, *bueren*, *beuron*, bedeuten alle das Wohnen, die Wohnstätte“. In: Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, S. 146–147.

²³Ebd., S. 146.

Anbau als Kultur-Tätigkeit); zum anderen das Bauen, das „herstellen“, im Sinne von „errichten“ meint (Schiffsbau/Tempelbau usw.).²⁴

„Beide Weisen des Bauens - bauen als pflegen [...] und bauen als errichten von Bauten - sind in das eigentliche Bauen, das Wohnen einbehalten. Das Bauen als Wohnen, d. h. auf der Erde sein, bleibt nun aber für die alltägliche Erfahrung des Menschen das im Vorhinein, wie die Sprache so schön sagt, ›Gewohnte‹.“²⁵

Heidegger hebt die Bedeutsamkeit des Zusammenhangs von „In-der-Welt-Sein“ und dem Bauen als Wohnen eindringlich hervor und fasst seine Gedanken nochmals in drei Punkte zusammen: 1. Bauen ist Wohnen, 2. Wohnen ist die Weise, wie die Sterblichen auf der Erde sind und, 3., Bauen als Wohnen entfaltet sich zum Bauen, das pflegt, nämlich das Wachstum, und zum Bauen, das errichtet, nämlich Werke oder Behausungen. „Wir wohnen nicht, weil wir gebaut haben, sondern wir bauen und haben gebaut, insofern wir wohnen, d.h. *als die Wohnenden sind*.“²⁶

Bauen wie Wohnen sind also Formen des alltäglichen *In-der-Welt-* und *Bei-den-Dingen-*seins. Die Verbindung zum Alltag, von einer Lebens- und Raum-Praxis hin zur Art und Weise des Wohnens, stellt Heidegger über den „Aufenthalt bei den Dingen“ her.²⁷ Hier entwickelt er von phänomenologischer Seite, was in Lefebvres Theorie der Raumproduktion ebenfalls als grundlegend angesehen wird: Die Dinge und das Wohnen sind im Alltag der Menschen eng verknüpft; Umgang wie Produktion (herstellen/bauen) sind elementare Formen der Welt-Aneignung und geschehen aus der Auseinandersetzung mit der Welt heraus, innerhalb eines „gewohnten“ gesellschaftlichen Kontextes. *Bewohnen* wie *Behausen* (⇒ Bauen) drücken eine Art des Umgangs mit den Dingen aus (Lebenswelt): Es ist eine spezifische „Art“, bei den Dingen zu sein und das Pflegen einer bestimmten „Form“.²⁸

Verorten

Der Umgang mit einer konkreten Umwelt braucht neben den Dingen und Werken und der eigenen Körperlichkeit als Ausgangspunkt des menschlichen Weltbezugs noch etwas Weiteres: einen Ort im Raum. In einem Raum ergeben sich Orte durch Anwesenheit und Herstellung von Körpern. Raum selbst erwächst erst durch konkrete Orte als Definitions-

²⁴Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, S. 147.

²⁵Ebd.

²⁶Vgl. ebd., S. 149.

²⁷Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, S. 151.

²⁸Zum Bezug Lefebvres auf Martin Heidegger im Hinblick auf die Entwicklung seines (Lefebvres) Alltagsbegriffes (Begriff der Praxis) und seiner Metaphilosophie sei hier erneut auf Stuart Elden verwiesen: Elden, *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the possible*, S. 83 ff.

oder Gravitationspunkte. Den (menschlichen) Bezugspunkt zwischen Ding/Werk auf der einen, und Raum/Ort auf der anderen Seite stellt Heidegger mit den Begriffen *Schonen* und *Versammeln* her. Diese Begriffe beschreiben den Umgang mit der konkreten Lebenswelt weiter, den zu fassen sich diese Arbeit bemüht:

„Wohnen ist Schonen“ stellt Heidegger fest, indem er erneut die sprachliche Herkunft der Begriffe befragt. Wohnen wird hier auf das altdeutsche „wunian“ zurückgeführt, was soviel heißt wie „zufrieden sein, zum Frieden gebracht, in ihm bleiben“. ²⁹ Die ursprüngliche Einheit, das „Geviert“ (Himmel, Erde, Götter und Sterbliche), wird von den Sterblichen, deren Alltag in diesem Geviert stattfindet, *geschont*: „Die Sterblichen wohnen in der Weise, dass sie das Geviert in sein Wesen schonen.“ Wohnen heißt damit für Heidegger: Das Geviert in seinem Wesen hüten. Und „was in die Hut genommen wird, muss geborgen sein.“ ³⁰ Das Schonen vollzieht sich durch die Menschen, in dem sie sich und ihren „Raum“ (das Geviert), der für sie das Bezugssystem zur Lebenswelt darstellt, in die Dinge einbringen. Heidegger formuliert:

„Wie vollbringen die Sterblichen das Wohnen als dieses Schonen? Die Sterblichen vermöchten das niemals, wäre das Wohnen nur ein Aufenthalt auf der Erde [...]. Das Wohnen ist vielmehr immer schon ein Aufenthalt bei den Dingen. Das Wohnen als Schonen verwahrt das Geviert in dem, wobei die Sterblichen sich aufhalten: in den Dingen. [...]. Das Wohnen schont das Geviert, indem es dessen Wesen in die Dinge bringt. Allein die Dinge selbst bergen das Geviert *nur dann*, wenn sie selber *als* Dinge in ihrem Wesen gelassen werden. Wie geschieht das? Dadurch, dass die Sterblichen die wachstümlichen Dinge hegen und pflegen, dass sie Dinge, die nicht wachsen, eigens errichten. Pflegen und Errichten ist Bauen. Das *Wohnen* ist, insofern es das Geviert in die Dinge verwahrt, als dieses Verwahren ein *Bauen*.“ ³¹

Wohnen bedeutet also, Bezüge zur Welt in die Dinge einzubringen, die man pflegt oder errichtet. Das nennt Heidegger ein *Verwahren* des Alltags *in* den Dingen. Das Verwahren ist eine räumliche Auszeichnung. Es stellt einen Ort im Raum her, der eine bestimmte Funktion für den Herstellenden hat. Ich verwahre etwas an einem bestimmten Ort. Es bekommt einen Platz zugewiesen in meinem Alltag. Heidegger illustriert den Begriff mit dem Wort *Versammeln*. Versammeln heißt nach einem alten Wort unserer Sprache ›thing‹. Ein *Ding* versammelt auf *seine Weise* das Geviert an einem Ort. Dieses Versammeln geschieht je nach Ding auf seine eigene Art, indem es eine „Stätte verstattet“, also einen Ort festlegt und damit einen Raum „darum“ errichtet. ³² Heidegger nimmt als

²⁹Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, S. 149.

³⁰Ebd., S. 151.

³¹Ebd., S. 151–152.

³²Vgl. Ebd., S. 154–155.

Beispiel eine Brücke, die einen Ort, ihren Standort, herstellt, indem sie dort verstatet wird:

„Zwar gibt es, bevor die Brücke steht, den Strom entlang viele Stellen, die durch etwas besetzt werden können. Eine unter ihnen ergibt sich als Ort und zwar *durch die Brücke*. So kommt denn die Brücke nicht erst an einen Ort hin zu stehen, sondern von der Brücke selbst her entsteht erst ein Ort. Sie ist ein Ding, versammelt das Geviert, versammelt jedoch in der Weise, dass sie dem Geviert eine Stätte verstatet. Aus dieser Stätte bestimmen sich Plätze und Wege, durch die ein Raum eingeräumt wird.“³³

„Von der Brücke selbst her entsteht erst ein Ort [...], durch den ein Raum eingeräumt wird.“ Diese Formulierung stellt eine bildhafte Verbindung zur Raumproduktion her, wie sie Lefebvre beschreibt. Aus dem Natur-Raum heraus wird ein Ort ausgeschieden, der einer bestimmten Handlung (hier die Überbrückung oder Überquerung eines Stroms) einen Ort zuweist und Raum gibt.³⁴

An diesem Beispiel wird deutlich, wie über eine verortete Handlung Raum produziert wird, indem man ihr im Bauwerk eine Stätte schafft. Die Brücke ist „Werk-Zeug“, das einen Raum produziert; die Handlung bzw. der Handlungs-Plan gibt den Impuls, hier einen Ort herzustellen, der bestimmten Anforderungen genügen muss. Die Form der Brücke ist zunächst einmal zweitrangig. Sie interessiert natürlich in Stofflichkeit und Form in weiterer Hinsicht — doch zunächst ist die Handlung der Impuls, einen Ort herauszustellen, der im weiteren die Qualität und Struktur des Raumes bestimmt. Lefebvre schreibt: „The spacial practice of a society *secretes* that society’s space.“³⁵

An diesem Punkt kann eine Untersuchung ansetzen: An der Art und Weise, ob und wie einer Handlung Raum gegeben wird, wo ihr ein Ort zugewiesen wird. Um zur Ausgangsfrage zurückzukehren: Wie wird der Raum beschaffen sein? Wer bestimmt das Maß des Raumes und die Art (Qualität) der Ausführung?

3.1.1. Die Bedeutung für die Untersuchung

„Es gibt nicht die Menschen und außerdem *Raum*.“³⁶ Der Zusammenhang von Mensch (menschlicher Existenz) und Raum wird im „Wohnen“ manifest, im menschlichen Umgang mit der Lebenswelt und ihrer gestaltenden Aneignung. Diese beinhaltet das Aufstellen eines Bezugs- und Wertesystems, das eine bestimmte Struktur (Ordnung) *in die Welt hinein* bringt. Räume kennzeichnen also den menschlichen Umgang mit der Welt,

³³Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, S. 154.

³⁴„When we evoke “space”, we must immediately indicate what occupies that space and how it does so: the deployment of energy in relation to points and within a time frame. [...] Space considered in isolation is an empty abstraction.“ Lefebvre, *The Production of Space*, S. 12.

³⁵Ebd., S. 38.

³⁶Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, S. 157.

die sie in der Aneignung selbst errichten; dabei überschneiden und bedingen sich gemeinschaftliche und individuelle Raumproduktion.

Etwas einzuräumen bedeutet sowohl Raum zu geben (d.h. *zuzulassen*) als auch Raum zu gestalten (im Sinne von *errichten* oder *einrichten*). „Die Sterblichen *sind*“, sagt Heidegger, was seiner Aussage nach meint: „*Wohnend* durchstehen sie Räume auf Grund ihres Aufenthaltes bei Dingen und Orten.“³⁷ Es ist die *Art* des Zusammenhangs und die verliehene Bedeutung, die ein „Maß“ in die Welt bringen: eine Sicht auf die Dinge und eine Form. So wird Raum produziert.

„Das gekennzeichnete Bauen ist ein ausgezeichnetes Wohnen. [...] Auf dieses Entsprechen bleibt alles Planen gegründet, das seinerseits den Entwürfen für die Risse die gemäßen Bezirke öffnet. Sobald wir versuchen, das Wesen des errichtenden Bauens aus dem Wohnenlassen zu denken, erfahren wir deutlicher, worin jenes Hervorbringen beruht, als welches das Bauen sich vollzieht.“³⁸

Planen bzw. Bauen bedeutet nicht nur Wohnen bzw. Wohnenlassen. Wie eingangs gezeigt wurde, begreift Heidegger „Werksein“ als „Welt aufstellen“.³⁹ Er setzt dabei *Werk* zusammen mit *Welt* als etwas Offen-Gehaltenes oder Eröffnetes von der Erde ab. Das Werk geht in seinem Gehalt über die reine Existenz des Dings und über die reine Zweckhaftigkeit des Zeugs hinaus, da etwas in es eingebracht wurde (durch die oben genannten Elemente des Wohnens und Bauens: *Schonen*, *Pflegen* usw.). Ein *Zeug* ist ein Ding das gefertigt wird um bestimmten Zwecken zu dienen. So verstanden ist gestalteter Wohnraum ein „Wohn-Zeug“, geplant, verortet und gebaut um dem Zweck des Wohnens zu dienen.

Was ein Werk, und hier spricht Heidegger dann von Bau- oder Kunst-Werk, über die reine Funktionalität und seine natürliche Materialität erhebt, ist das „Zeugnis“ über Welt und Bewohner, das es ablegt. Mit dem Bauen wird etwas über den Zusammenhang ausgedrückt, in dem der Bauende das Wohnen sieht. Die Ziele und eigenen Vorstellungen (Bedeutung) manifestieren sich im Schaffen und eröffnen eine Sicht auf die Welt. Die Lesbarkeit bzw. die „richtige“ Lesung, die ggf. Jahrzehnte oder Jahrhunderte später erfolgt, sind ein anderes Problem. Dem „Zeugnis“, welches die Werke ablegen, muss man sich mit Bedacht nähern, bringt man doch als Betrachter selbst wiederum Wertungen ein, stellt die Werke also in einen Bezugs- und Bedeutungsrahmen, welcher mit dem des ursprünglich Bauenden nicht identisch ist.

Mit diesem Einblick in Heideggers Phänomenologie sollte das Verständnis von Entwerfen, Bauen und Wohnen vertieft werden. Der Exkurs zeigt, das mit dem „Entwurf“ ein komplexer Prozess vonstatten geht, den Heidegger als „Eröffnen“ einer Welt, oder das

³⁷Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, S. 158–159.

³⁸Ebd., S. 160.

³⁹Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 40.

„Entbergen“ der „Wahrheit des Seienden“ bezeichnet.⁴⁰ Für diese Arbeit ist es wichtig, festzustellen, dass in einem Kunst- oder Bauwerk ein *Weltentwurf* steckt, der vor dem Hintergrund individueller Auseinandersetzung zu sehen ist, gleichsam aber nicht aus seinem historisch-gesellschaftlichen Kontext gelöst werden kann. In den zu betrachtenden „Raum-Entwürfen“ steckt eine perspektivische Sicht auf die Dinge. Den zugrunde liegenden Bedeutungsrahmen zu rekonstruieren bedeutet, die intendierte Raumproduktion ein Stück weit aufzudecken. Denn der Mensch schafft seinen Raum selbst — durch die Aneignung der Dinge, durch den Ausdruck von Bedeutung in Bauten und Werken, durch das Verorten von Handlungen im Alltag und durch eine spezifische räumliche (An)Ordnung. Ein Bauwerk oder die ihm zugrunde liegenden Konzepte zeigen die Welt und ihre Räume so, wie sie von einer Person oder Gruppe zu einer bestimmten Zeit eröffnet und aufgestellt wurden. Es liegt ein „Plan“ zu Grunde, der im Bau manifest wird. Auf eben diesen Zusammenhang weist Lefebvres hin, wenn er die verschiedenen Dimensionen und Ebenen der Raumproduktion herauszustellen sucht und auf ihre Funktion im gesellschaftlichen Produktionsprozess hinweist.

3.2. Architektur als Lebens-Mittel: Merleau-Ponty

Mit Maurice Merleau-Ponty rückt der hier gewählte Ausschnitt aus der Phänomenologie noch näher an Lefebvres Theorie der Raumproduktion. Der französische Philosoph, der zunehmend für die Bildwissenschaften entdeckt wird⁴¹, stellt eine grundlegende Basis für Lefebvres Auffassung von Raum, dessen Konstitution, Struktur und Bedeutung dar.⁴² Die beiden französischen Denker verbindet unter anderem die politische Nähe zu dem (jungen) Marx⁴³, zu dem Existentialismus Jean-Paul Sartres und die Bedeutsamkeit, die beide dem Alltag, der Lebenswelt und der Welterfahrung als Basis von Wahrnehmung zuschreiben.⁴⁴

Zu Sein und Wohnen in ihrer Verbindung zu leiblicher Existenz, Alltag und Lebenswelt („heimisch Sein“) ist in den vorangegangenen Abschnitten mit Heidegger schon Grundlegendes erörtert worden. Im Folgenden sollen nun einige Aspekte vertieft werden: Der Verweisungszusammenhang, der Raum, Raumkonzept und Ausdruck (\Rightarrow Architektur) zusammenbindet; der Vorgang des Ordnen, die Bedeutung von Architektur als gebautes Raum für den Bewohner. Ein zusätzlicher, vorsichtiger Blick in Merleau-Pontys Gedanken scheint hier aufschlussreich. Die Verbindung zu Lefebvres Theorie der Raumproduktion wird dabei an mehreren Stellen deutlich werden.

⁴⁰Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 34.

⁴¹Vgl. Schneider, „Leib und Bild bei Merleau-Ponty“, S. 87.

⁴²Vgl. Aronowitz, „The Ignored Philosopher and Social Theorist. On the Work of Henri Lefebvre“, S. 140 und Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 15.

⁴³Vor allem zu dessen Theorie der Entfremdung; vgl. hierzu Schneider, „Leib und Bild bei Merleau-Ponty“.

⁴⁴Aronowitz, „The Ignored Philosopher and Social Theorist. On the Work of Henri Lefebvre“, S. 139 ff.

Lebenswelt und Raumauffassung: Leiblichkeit als Zugang zur Welt

Wie Heidegger baut Merleau-Ponty auf dem Husserl'schen Lebenswelt-Konzept auf, das von einem leiblich-kinetischen Ich innerhalb einer physisch-naturalen Umwelt ausgeht.⁴⁵ Beide, Heidegger und Merleau-Ponty, sehen das Dasein, das Bewusstsein des Menschen, nicht als getrennt von der Umwelt an, sondern betonen deren untrennbare Verbindung. Die Lebenswelt bzw. die lebensweltliche Erfahrung bildet dabei den "Grund", von dem ausgehend alle menschlichen Erfahrungen, Erwartungen und Welt-Entwürfe entwickelt werden; gleichzeitig bildet sie den "Horizont", auf den diese zugehen.⁴⁶ Heidegger bringt dies in seiner Formulierung des Seins als *In-der-Welt-sein* zum Ausdruck, Merleau-Ponty formuliert das menschliche Dasein als ein *Zur-Welt-sein*. Beides drückt die Verbindung von Dasein und Wahrnehmung/Bewusstsein als etwas aus, das im Bezug zur Welt und zu den Dingen entsteht. Merleau-Ponty hebt das "ausgerichtet sein" (Zur-Welt) der Wahrnehmung noch hervor, wodurch die Verbindung von Wahrnehmung und Intentionalität noch deutlicher betont wird.

Raumwahrnehmung als "irdisches Bewusstsein" Husserl spricht von der Beziehung zwischen dem subjektiven Wahrnehmungsprozess und der dabei erfahrenen Umwelt als einem sich ständig wandelnden Horizontbewusstsein, das sich unter anderem auch dadurch auszeichnet, dass die Subjekte im Kontinuum des Wahrnehmungsprozesses immer nur bestimmte Seiten oder Perspektiven von Gegenständen wahrnehmen. „Die Präsenz der Dinge ist dem Subjekt mithin jeweils nur in einer bestimmten »Abschattung« gegeben. Die anderen (abwesenden) Aspekte werden vom Subjekt ergänzt.“⁴⁷ Das bedeutet, dass die *Umwelt sich in dem Maße wandelt, wie die intentionale Struktur des Bewusstseins sich verändert; und diese unterliegt der Wahrnehmung des Subjekts.*⁴⁸

Merleau-Ponty greift diese Lebenswelt-Konzeption Husserls auf. Ausgehend von der allgemeinen phänomenologischen Auffassung von Intentionalität⁴⁹, beschreibt er Wahr-

⁴⁵Vgl. Schneider, „Leib und Bild bei Merleau-Ponty“, S. 89. David F. Krell resümiert zu Merleau-Pontys Werk: „His theme is the kinesthetic body in motion in-the-world“. Krell, „Foreign Bodies in strange Places. A Note on Maurice Merleau-Ponty, Georges Bataille, and Architecture“.

⁴⁶Vgl. Waldenfels, „Topologie der Lebenswelt“, S. 73.

⁴⁷Schneider, „Leib und Bild bei Merleau-Ponty“, S. 90.

⁴⁸Vgl. Schneider, „Zum Konstruktionsprozess der sozialen Rolle des Architekten : Ambivalente Erwartungen und ihre Formulierungen im Deutschen Werkbund“, S. 89-90.

⁴⁹„Wahrnehmung ist immer Wahrnehmung von etwas“, die Intentionalität des Bewusstseins ist deshalb ein „Sich-Beziehen auf Gegenstände“. Dabei zeigt sich in der Intentionalität eine Als-Struktur: jedes Wahrnehmen ist ein Wahrnehmen von etwas *als* etwas. Das Sich-Beziehen bedeutet deshalb nicht eine bloße Bezugnahme, sondern beinhaltet bereits eine Deutung. (Vgl. Stoller, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 48-50). „The structure of these forms of experience typically involves what Husserl called "intentionality", that is, the directedness of experience toward things in the world, the property of consciousness that it is a consciousness of or about something. According to classical Husserlian phenomenology, our experience is directed toward — represents or "intends" — things only through particular concepts, thoughts, ideas, images, etc.

nehmung als Handlung, als praktischen Umgang mit der Welt. Silvia Stoller illustriert dies mit einigen Beispielen:

„Auf eine Welt hin gerichtet bin ich aber primär durch wahrnehmendes Verhalten, im praktischen Umgang mit meiner Umwelt: mich umsehen, die Landschaft betrachten, die Augen vor dem Anblick schließen, hingreifen, anfassen, dem Geräusch nachgehen, den Lärm flüchten, die Musik genießen, sich das Essen schmecken lassen usw. [...] In der Wahrnehmung auf etwas intentional bezogen sein, heißt bei Merleau-Ponty, als Wahrnehmungssubjekt handelnd auf das Wahrnehmungsumfeld oder eine Welt hin bezogen sein. Die ursprüngliche Intentionalität verwirklicht sich somit im praktischen Verhalten.“⁵⁰

Merleau-Ponty geht aber noch einen Schritt weiter, was für diese Untersuchung von besonderer Bedeutung ist. Wahrnehmung ist ihm nach nicht nur „Aktintentionalität“, sondern die Grundlage jeglicher Welterfahrung. Er begreift die Welt als „das natürliche Feld und Milieu all meines Denkens und aller ausdrücklichen Wahrnehmung.“⁵¹ Sinneswahrnehmung und Sinn-Wahrnehmung, begründet und beschränkt durch die Intentionalität, bilden für Merleau-Ponty die Grundlage aller Erfahrung; dazu gehört auch das räumlich-praktische Verhalten.⁵²

Das Bewusstsein des Menschen von der Welt ist demnach ein Wahrnehmungsbewusstsein, da die Bezogenheit des Subjekts von der leiblichen Verankerung aus auf die Gegenstände über die sinnliche Erfahrung abläuft.⁵³ Waldenfels erläutert die Tragweite dieser Auffassung: Die Tatsache, dass die (intentional gerichtete) Wahrnehmung die Gestalt der Welt beeinflusst, die wir wahrnehmen, bedeutet, dass „Gestaltprozesse einem Gesetz der Selbstorganisation“ gehorchen; dass ferner die „Struktur der Welt und die Struktur des Verhaltens nicht reduzierbar sind auf das Bewusstsein von diesen Strukturen.“⁵⁴ Es gibt ein kreatives Moment in diesem Prozess, dass Veränderungen in der Wahrnehmung und damit auch in der Struktur erzeugen kann.⁵⁵ Die Auseinandersetzung mit der Lebenswelt, das Spannungsfeld zwischen Bedeutung, die man verleiht, und der Realität, die man vorfindet, kann zur Assimilation von Strukturen oder zur Modifikation führen. „Die Dialektik der menschlichen Praxis bestünde dann in der Fähigkeit, »die geschaffenen Strukturen zu übersteigen, um daraus andere zu schaffen.«“⁵⁶

These make up the meaning or content of a given experience, and are distinct from the things they present or mean.“ In: Smith, *Phenomenology*.

⁵⁰Stoller, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 49-50.

⁵¹Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 7.

⁵²An anderer Stelle beschreibt Merleau-Ponty die „Motorik als ursprüngliche Intentionalität“. In: Ebd., S. 166.

⁵³Ebd., S. 459.

⁵⁴Waldenfels, „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“, S. 135.

⁵⁵Ebd., S. 136.

⁵⁶Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, 2. Aufl., Paris 1949, S. 189, zit. n.: Ebd.

Geht es zu weit, wenn an dieser Stelle eine gedankliche Verbindung zu Henri Lefebvre gezogen wird, der die Freiheit der Handelnden in einer potentiellen Widerständigkeit sieht, die gegenüber bestehenden Strukturen oder etablierten Werten besteht? Bei ihm haben alle Nutzer über die räumliche Praxis – im Zusammenspiel mit einer eigenständigen Bedeutungskonstitution über den Gelebten Raum – Zugriff auf den Abstrakten Raum; bei Merleau-Ponty wird deutlich auf den Zusammenhang von praktischem Handeln, intentionaler Wahrnehmung und dem Bewusstsein als „Zu-Ordnung“ hingewiesen. Lefebvre legt Wert darauf, dass die Nutzer im gesellschaftlichen Raum eine bestehende Zuordnung reproduzieren oder eine neue herstellen können. Wenn es an dieser Stelle noch fraglich bleibt, so werden in den nächsten Aspekten in jedem Falle Parallelen sichtbar.

Ordnung und räumliche Struktur als Manifestationen gesellschaftlicher Bedeutung

Zeitliches, räumliches und soziales Setting als Verweisungszusammenhang Zu dem phänomenologischen Komplex von Wahrnehmung und Erfahrung gehören als wichtige „Elemente“: Die Leiblichkeit, das Bewusstsein und eine zeitliche wie soziale Situiertheit, welche eine Verortung des Menschen im weltlichen (Konkreten) Raum, seine räumliche und gesellschaftliche Orientierung bedingen bzw. möglich machen.⁵⁷

Wichtig für diese Arbeit ist der Aspekt des Verweisungszusammenhanges bzw. der Prozess einer Struktur- und Ordnungs-Genese. Es geht hier um eine weitere Grundlage von Bewusstsein und Wahrnehmung, die es einem Individuum ermöglicht, die Welterfahrung, welche durch Sinneseindrücke gewonnen wird, in einen Sinn- bzw. einen Bedeutungszusammenhang zu stellen. Hierzu wird ein Bezugssystem benötigt, das allgemein in verschiedener Form vorliegt. Der eigene Körper, der Leib ist ein Bezugspunkt; die verschiedenen Objekte der Umwelt ein anderer. Darüber hinaus sind Zeit bzw. Zeitlichkeit, Geschichtlichkeit und der soziale Bezugsrahmen für das Herstellen von Sinn und Bedeutung grundlegend.⁵⁸ Allen gemeinsam ist, dass sie einen Verweisungszusammenhang herstellen.

Zeit ist ein Verweisungszusammenhang, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein System des Aufeinanderweisens und Ineinanderübergehens darstellen. Dieser Zusammenhang ordnet und strukturiert durch Bedeutungszuschreibung die Erfahrungen und wirkt sich dadurch auch auf das Bewusstsein aus. Dieser sinnstiftende Zusammenhang ist stets durch den geschichtlichen bzw. gesellschaftlichen Horizont des jeweiligen Subjekts geprägt. Die sozialen Horizonte spielen, das wird bei Merleau-Ponty deutlich, ebenfalls eine nicht zu unterschätzende Rolle für die Wahrnehmung des Menschen. Die „soziale Atmosphäre“ bildet also einen weiteren umweltlichen Verweisungszusammenhang.⁵⁹ „Sozial situiert“, ist der Einzelne nicht nur darauf angewiesen, sich beständig mit der Gesellschaft und verschiedenen Gemeinschaften auseinanderzusetzen, auch um-

⁵⁷Vgl. Stoller, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 82.

⁵⁸Vgl. hierzu ebd., S. 83-92.

⁵⁹Ebd., S. 417.

gekehrt bestimmen Sozietäten den Handlungs- bzw. Wahrnehmungsspielraum des Einzelnen.⁶⁰

Räumliche Struktur als Form der Ordnung Geht es um die Sinngebung, das heißt um Deutung, Zu- oder Einordnung von lebensweltlich Erfahrenem, so kommen die Begriffe *Struktur* und *Gestalt* ins Spiel. Merleau-Ponty begreift „Wahrnehmung als Strukturierungsgeschehen“. Struktur meint für ihn eine Ganzheit, deren Elemente untereinander in Beziehung stehen und bedeutsam sind nur aufgrund ihres wechselseitigen Verwiesenseins aufeinander bzw. aufgrund eines internen Gesetzes.⁶¹ Struktur und Sinn in der Welt sind für den Menschen durch Wahrnehmung und einen bestimmten Interpretationszusammenhang gegeben, welcher aus der eigenen Praxis und einem gesellschaftlichem Rahmen heraus entsteht. Ohne diese etablierten „Filter“ wäre er hoffnungslos überflutet von den Sinneseindrücken. Auch würde das Zusammenleben in Gemeinschaft ohne einen gemeinsamen Referenzrahmen nicht funktionieren, da jeder eine Situation auf seine eigene Weise deuten und darauf reagieren würde.

Ort oder Moment von Wahrnehmung und Erfahrung ist der Leib oder die Leiblichkeit, die, wie oben dargelegt, von Merleau-Ponty nicht als isoliert zu betrachtende Einheit neben dem Geist und den (äußeren) Dingen der Welt aufgefasst wird. Leib und Welt bedingen sich in ihrer Koexistenz, wobei die Leiblichkeit bei Merleau-Ponty den zentralen Punkt der Bedeutungskonstitution darstellt, da sich durch den Leib das „Tor zur Welt“ öffnet, sich das Zur-Welt-sein vollzieht. Merleau-Ponty fasst diese soziale Struktur des Raumes unter den Begriff der „Zwischenleiblichkeit“⁶². Sie bildet ein intersubjektives System, das die Lebenswelt nach bestimmten Regeln strukturiert und ordnet.⁶³

„Das Sein ist der Ort, an dem die »Bewusstseinsmodi« sich als Strukturierungen des Seins einschreiben (eine Weise, sich innerhalb einer Gesellschaft zu denken, ist in ihrer sozialen Struktur mitgehalten) und wo die Strukturierungen des Seins Bewusstseinsmodi sind. Die Integration an und für sich vollzieht sich nicht im absoluten Bewusstsein, sondern im Sein der Promiskuität. Die Wahrnehmung der Welt entsteht in der Welt, das Erlebnis der Welt vollzieht sich im Sein.“⁶⁴

Hier schließt sich der Kreis von (gestalteter) Umwelt, ihrer praktischen (im Handeln begründeten) Erfahrung, der kontextbezogenen Wahrnehmung und dem Mechanismus der Bedeutungszuschreibung; dieser Prozess führt wiederum zu einem bestimmten Handeln.

⁶⁰Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 508; Vgl. Stoller, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 82.

⁶¹Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, S. 37 ff., 54 ff.; vgl. Stoller, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 123-124.

⁶²Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, S. 256 ff.

⁶³Vgl. Waldenfels, „Gänge durch die Landschaft“, S. 184.

⁶⁴Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 319.

Durch Wahrnehmung/Bewegung innerhalb eines zeitlichen Settings (mit allen kulturellen Implikationen) wird eine bestimmte Struktur in der Umwelt wahr- bzw. angenommen. In Folge einer bestimmten Deutung und Auslegung wird diese Welt dann auch gestaltet. *Räumliche Praxis* bekommt damit den Charakter eines habitualisierten, in kulturellem Kontext stehenden Verhaltens. Individuum und Gesellschaft (als soziale Institution) stehen hier in einer dialektischen Beziehung zueinander.⁶⁵

Bedeutend ist, dass sowohl für Merleau-Ponty als auch für Lefebvre die (Historizität der) Wahrnehmung stets zugleich etwas ausschließliches anhaftet. Sobald etwas in der Welt durch Sinngebung (Ordnung/Struktur) erschlossen ist, sobald der Betrachter Struktur und Ordnung in die Welt eingebracht hat (durch Intention und kulturelles Setting), wird gleichzeitig etwas anderes ausgeschlossen: eine andere Möglichkeit der Deutung, ein anderes Verhalten, usw. So spricht Merleau-Ponty in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* auch von einem "gewaltsamen Akt" der Deutung.⁶⁶ Ordnung entbirgt und verbirgt zugleich.

3.2.1. Das Stiften von Raum durch Architektur

„Architektur ist ein Lebens-Mittel. Sie ist Mittel zum Zweck, welcher Leben heißt. Leben bedeutet, dass der Mensch in der Welt ist, dass er in Geschichten und Situationen verstrickt ist, dass er sich stets neu in seine Umwelt einpassen muss. Das Lebens-Mittel Architektur befriedigt Bedürfnisse, die mit unserem In-der-Welt-Sein zusammenhängen.“⁶⁷

In *Das Sichtbare und das Unsichtbare* spricht Merleau-Ponty von einer „transzendenten Geologie“. Damit beschreibt er den Zusammenhang von Zeit- und Raumstiftung („Urstiftung“), die ihm zufolge untrennbar mit dem Dasein des Menschen und einer spezifischen Raumpraxis verbunden sind:

„[...] Einer Philosophie der Geschichte wie jener von Sartre (die letztlich eine Philosophie der »individuellen Praxis« ist – und wo Geschichte Praxis bedeutet: die Begegnung dieser Praxis mit der Trägheit der »bearbeiteten Materie«, der authentischen Zeitlichkeit, mit dem, was sie *gerinnen* lässt), [lässt sich] sicherlich keine Philosophie der Geographie entgegensetzen [...], sondern eine Philosophie der Struktur, die sich allerdings eher im Kontakt

⁶⁵ Ann Swindler spricht von der gesellschaftlichen Bereitstellung eines *tool kits*, das unter anderem die Basis für individuelle Handlungsstrategien („strategies of action“), bildet. Siehe: Swindler, „Culture in Action: Symbols and Strategies“, S. 273.

⁶⁶ „Nicht allein durch die Reflexion nehmen wir unser Geschick in die Hand und verantworten unsere Geschichte, ebensowehr durch einen Entschluss, der unser Leben einsetzt, und hier wie dort geschieht ein Akt der Gewalt, der durch die Tat sich bewährt.“ In: Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 18.

⁶⁷ Hahn, *Wohnen und Bauen - Architektur als Lebens-Mittel*.

mit der Geographie als im Kontakt mit der Geschichte entwickeln wird. [...] In der Tat geht es darum, den [...] *Nexus* zwischen der Geschichte und der transzendentalen Geologie zu erfassen, dieselbe Zeit, die Raum ist, derselbe Raum, der Zeit ist, auf die ich in meiner Analyse des Sichtbaren und des Fleisches stoße, die gleichzeitige *Urstiftung* von Zeit und Raum, die bewirkt, dass es eine historische Landschaft und eine quasi geographische Inschrift der Geschichte gibt.“⁶⁸

Es liegt nahe, hier eine Verbindung zum “Mechanismus” der Raumproduktion bei Lefebvre zu ziehen, der mit Gelebtem Raum (“soziale” Bedeutung), Abstraktem Raum (Repräsentationsformen) und Konkretem Raum (Wahrnehmung und Handlung) Pole beschreibt, in deren Spannungsverhältnis sich die Produktion des Raumes vollzieht. Wahrnehmung und Welterfahrung als einen sinnlichen und sinnstiftenden Akt aufzufassen, ist ein wichtiger Aspekt, den diese Arbeit durch die Phänomenologie gewinnt. Ein weiterer, auch die Kategorien Zeit und Raum als ein Produkt schöpferischer Tätigkeit zu verstehen, die nicht in einen vorpersonalen Bereich verlegt ist, sondern vom Menschen geleistet wird:

„Die phänomenologische Welt ist nicht Auslegung eines vorgängigen Seins, sondern Gründung des Seins; die Philosophie nicht Reflex einer vorgängigen Wahrheit, sondern, der Kunst gleich, Realisierung von Wahrheit.“⁶⁹

Der Mensch ist nach Ansicht Merleau-Pontys nicht nur Empfänger von Information (durch seine Sinne) und Gestalter von (sozialen) Ordnungs- und Bewertungskriterien, er ist Stifter seiner Welt. Daraus ergibt sich ein unauflöslicher Zusammenhang von Mensch und Raum. Raum wird sozial produziert, wie Lefebvre sagt.

Bauen ist nun eine Form der Manifestation von Bedeutungsstruktur, ein Ausdruck von Ordnung und menschlicher “Behausung”, d.h. der Aneignung von Welt. Ein Bauwerk ist dabei sowohl Produkt von Handlung als auch Stätte von Handlungen. Herstellung und Gebrauch begegnen sich im Produkt, den aufgestellten Räumen. Die Herstellung von Architektur als Mittel zu einem Zweck ist mit einer Intention verbunden, ebenso wie das gebrauchende Handeln. Beide Ebenen begegnen sich an den konkreten Orten; beide, das Entwerfen und Herstellen wie Handlung und Gebrauch, sind in ihrer Weise kreativ, in dem sie eine Welt aufstellen. Der Gebrauch vollzieht sich im Rahmen der (vor-)produzierten Struktur und unter den “Gebrauchs-Anweisungen” des sozialen Kontextes. Planung und Herstellung stellen ein (Bau-)Werk her. Neben der reinen Gestalt (“Erscheinung”) geht es hierbei jedoch auch um das Antizipieren von Gebrauch, da eine bestimmte Handlung “ingeräumt” und verortet werden soll.

⁶⁸Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 326.

⁶⁹Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 17.

Was Architektur dem Menschen bedeutet, erwächst sowohl aus der Gebrauchserfahrung als auch aus der Ausdrucks- oder ästhetischen Erfahrung, schreibt Hahn.⁷⁰ Beides sind Umgangsformen, welche die Sicht auf – und den Umgang mit – der Welt prägen und diesen Bezug festhalten. In diesem Sinne ist Architektur ein Lebens-Mittel: Mittel und Ausdruck der Interaktion des Menschen mit seiner Umwelt. Das hohe Maß an Einfluss, den planende und gestaltende Instanzen (in Machtpositionen) auf den Bedeutungsrahmen und damit auf das “Wohnen” der Menschen haben, wird hier deutlich.

3.3. Zusammenfassung

Für die anstehende Untersuchung sollen hier einige Grundzüge des sozialen Raumes aus dem Einblick in die Phänomenologie herausgestellt werden, die die Autorin für grundlegend im Hinblick auf die Konzeption von Raum und das Entwerfen von Wohnraum hält. Diese werden unter den vier Punkten, Zentriertheit, Orientierung, Struktur und Zugehörigkeit, abgehandelt, wobei zugleich versucht wird, die Verbindungen, die zu Lefebvres Theorie der Raumproduktion bestehen, nochmals aufzuzeigen.⁷¹

Die „Zentriertheit“ Die „Zentriertheit“ des gesellschaftlichen Raumes resultiert daraus, dass er vom Menschen *bewohnt* wird; vom Menschen, der leiblich in ihm verankert ist und ihm den Charakter seiner Umwelt aufprägt. Dies macht »Raum« zu einem angeeigneten Raum, zu einer “Heimat”, in der man zuhause ist.⁷² Die Zugriffe über Wahrnehmung, Handlung, Gestaltung/Bauen bestimmen seine Struktur.

„Die Tatsachen, also das, was in unserem Erkennen gegeben ist und was sich aus unserem Tun ergibt, sind immer schon *bedeutsame Tatsachen*. Es gibt keine ›direkte‹ Erkenntnis und keine ›direkte‹ Aktion.“⁷³

Die Zentriertheit, die Waldenfels als ein Charakteristikum für den menschlichen, bewohnten Raum bezeichnet, verweist auf ein Zentrum und einen Urheber, dessen Ausdruck (Form) Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit der Welt ist. Die Qualität des Raumes bemisst sich „nach den Wegen“ „mit denen wir ihn durchschreiten“.⁷⁴ Die Parallele zur *Zentralität* bei Lefebvre ist auffällig. Das Zentrum ist der Einzelne, eine Gruppe oder eine Institution, die dem Raum eine Struktur aufprägen (und damit auch ein Zentrum). Welches Zentrum und welche Struktur? Sie werden bedingt durch den spezifischen Zugang (Intentionalität), durch die Bedeutung, die den Dingen im Umgang zugeschrieben

⁷⁰Hahn, *Wohnen und Bauen - Architektur als Lebens-Mittel*.

⁷¹Vgl. zu den vier charakteristischen Eigenschaften “bewohnten” Raumes: Waldenfels, „Gänge durch die Landschaft“, S. 195.

⁷²Waldenfels, „Heimat in der Fremde“, S. 194.

⁷³Waldenfels, „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“, S. 130.

⁷⁴Waldenfels, „Heimat in der Fremde“, S. 196.

wird. Die Aneignungsstrategien, welche die zwei architekturtheoretischen Positionen, die nachfolgend untersucht werden sollen, charakterisieren, eröffnen einen Bedeutungs- und Bezugsrahmen, nach dem sie den gesellschaftlichen Raum ausrichten wollen. Lefebvre fasst dieses Phänomen unter seinen Begriff der Zentralität:

„The *form of centrality*, which, as a form, is empty, calls for a content and attracts and concentrates particular objects. By becoming a locus of action, of a sequence of operations, this form acquires a functional reality“. Around the centre a *structure* of (mental and/or social) space is now organized, a structure, that is always of the moment, contributing, along with form, to a practice.“⁷⁵

Ein Werk oder eine räumliche Konstellation manifestiert und “konzentriert” eine Position in räumliche Form. In dieser Eigenschaft haben gerade bildnerische Darstellungen von Umwelt für alle drei hier herangezogenen Phänomenologen einen besonderen Stellenwert: sie stellen eine Art “Verdichtung von Erfahrung” dar. Für Architektur, die bauliche Fassung von Lebens- und Wohnraum gilt dies in besonderem Maße. Sie steht (in den allermeisten Fällen) unter dem “Leistungsdruck” des Gelingens. Ein Haus muss als solches begreifbar sein, um zu funktionieren. Ein unbewohnbares Haus versagt in seiner Tradition als Heimstätte; es trüge etwas gespenstisches, totes, in seinem Charakter – ähnlich wie ausgestorbene Städte oder Ruinen es tun. Die Relikte vergangener Zeiten sprechen dennoch von einer Tradition, von Erfahrungen und einer Lebensweise, die noch an diesem Ort verweilen, auch wenn diese Form des Umgang nicht mehr aktiv geteilt wird. Das heißt, Architektur muss eine Gebrauchsform sein, die verstanden und gelebt wird – sonst muss man die Bewohner in der Art des neuen Umgangs schulen. Anders herum wird hierin deutlich, dass neue Wohnformen auf einer anderen, auf einer anders ausgerichteten Umgangsform und einem veränderten Bedeutungs- oder Bezugsrahmen basieren; sie kämen sonst nicht in einer neuen Form daher.

Orientiertheit und Struktur Zur Zentriertheit gehören Struktur und Orientiertheit. Diese Begriffe sind nicht von einander zu trennen. Dieser Zusammenhang steckt in Heideggers *In-der-Welt-sein* oder Merleau-Pontys *Zur-Welt-sein*. Aus der Zentriertheit ergibt sich eine räumliche Orientierung⁷⁶ und eine Struktur, die mit der Bedeutungszuschreibung einhergeht.

Jede Bedeutung steckt einen generellen Rahmen ab und eröffnet ein „Bedeutungsfeld“, eine Perspektive, die man einnimmt. Mit Bedeutsamkeit geht also ein Weglassen einher, das heißt, dass bestimmte Teile der Lebenswelt als unbedeutend erscheinen (das

⁷⁵Lefebvre, *The Production of Space*, S. 399.

⁷⁶ „Daraus ergeben sich qualitative Richtungsunterschiede wie rechts – links, oben – unten, vorn – hinten [...], die bis in die kulturelle Raumsymbolik hineinreichen. Der Raum wird so zu einem *orientierten* Raum.“ Waldenfels, „Heimat in der Fremde“, S. 196.

“Erfassen” erscheint hier als ein “Heraus-Fassen”). Die Wahl der Perspektive (der Bedeutung/des Wertes) befindet darüber, was relevant erscheint und was nicht. Diese Auswahl bestimmt Orientierung und Struktur des Handelns.⁷⁷ Sie bestimmt die Form der Aneignung von Lebenswelt, welche “rückwärts” über ihre Spuren im produzierten Text, Bau oder Bild entziffert werden können.

Waldenfels illustriert dies an Beispielen aus der Malerei: Für einen Impressionisten wie Monet ist das Licht der bedeutsame Faktor; für ihn ist die Kathedrale am Morgen nicht dieselbe wie am Abend. „Das Sujet rückt in ein Bezugssystem, das sich gegenüber hergebrachten Malweisen gewandelt hat.“ Der Kubismus, der sich mit der Simultaneität von Erscheinungsweisen befasst, vertauscht dieses Bezugssystem wiederum gegen ein anderes.⁷⁸

Die Beziehung von Welt und Mensch ist von dieser Bedeutungszuschreibung geprägt. Da diese Beziehung eine offene ist, wie Lefebvre ebenfalls betont („a structure, that is always of the moment“, s. o.), kann das System sich verändern. Wenn andere Dinge wichtig werden, wird das Bezugssystem angepasst. Die Triade von Konzeption, Handlung/Wahrnehmung und (sozialer) Bedeutung ist nur im Ganzen als produktives System zu begreifen. Eine Dimension allein kann nicht klären, wie es zu einer bestimmten Konzeption, einem bestimmten Verhalten und einem bestimmten Raum kommt.

„Auf diese Weise kann in unserer Erfahrung und in unserer Praxis nicht nur Neues auftreten innerhalb eines festliegenden Rahmens, sondern auch *Neuartiges*, das den bestehenden Rahmen sprengt und zu einer Veränderung führt.“⁷⁹

Das Widerständige, das Lefebvre beschreibt, ist vergleichbar mit diesem “kreativen Prinzip”, das Waldenfels hier anspricht. Durch seine beständige Reproduktion oder Neuanneignung und Umwertung, welche auf veränderten Erfahrungen und Werte (Maßstäben) beruhen, erfährt der gesellschaftliche Raum eine Instandhaltung oder Neugeburt. Bei der Suche nach Veränderungen in Raum- und Wohnkonzepten und den zugrunde liegenden Impulsen, welche diese Arbeit beschäftigen, bildet dieser Zusammenhang die Grundlage für das Verständnis von Architektur und Bauen als “Weltentwurf”. Als ein in einem kulturellem Rahmen erfolgreicher Ausdruck von Aneignung und Ausprägung sozialer Umgangs- und Ausdrucksformen, stellen die Planungs- und Gestaltungsstrategien einen solchen Bezugsrahmen dar. Veränderungen in der baulichen “Fassung” von Wohnraum können damit auf Veränderungen im Bezugsrahmen und in der verliehenen Bedeutung (der Werte, des Maßstabs) zurückgeführt werden.

Zugehörigkeit Wichtig ist die Feststellung von Waldenfels, dass es *den einen*, oder *den homogenen* Raum (für die menschliche Um- bzw. Lebenswelt, und damit auch für

⁷⁷Waldenfels, „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“, S. 131-133.

⁷⁸Ebd., S. 133-134.

⁷⁹Ebd., S. 134.

die Wohnwelt) nicht gibt, sondern dass Raum immer vom Leib her, vom erfahrenden Subjekt her entsteht. Dabei verweist der Gelebte Raum⁸⁰ aber nicht nur auf ein verortetes („situiertes“) Subjekt, sondern es gilt auch umgekehrt, „dass das Wer und Was der Lebenstätigkeit selbst schon mitgeprägt ist durch das Wo, an dem die Tätigkeit stattfindet“. Auf gewisse Weise, so resümiert Waldenfels, erneuert sich damit die antike Raumauffassung, die mit Topoi rechnet, d. h. „mit Plätzen, die ein Wesen einnehmen, die ihm zugehören und eine „Identität des Ortes“ schaffen“.⁸¹ Denn „Mensch und Dinge sind nicht nur in Geschichten verstrickt, sondern auch in Szenerien, und nur so gewinnen sie ihre Identität“.⁸²

Der Mensch belebt einen vielfach gegliederten Lebensraum, der sich von einer Nahen bis hin zu einer Fernen Ordnung erstreckt. Diese Gliederung bildet auch die Grundlage für das Schema Lefebvres, die *Ebenen gesellschaftlicher Ordnung* (Abb. A.3 und A.4). Eine individuelle „Lebenslandschaft“, ein individuell gelebter Raum, fügt sich so in den sozialen Raum ein. Denn der Leib des einzelnen Menschen, das betont Waldenfels, befindet sich „nicht in einem umfassenden Raum, wie eine russische Holzpuppe in der anderen, sondern sie [sic!] ist *Teilausschnitt eines umfassenden Raumes*“, der sich aus der irdischen Welt ausgrenzt. Ein bestimmter Ort ist für ihn in Folge dessen ein *verdichteter Raum*, „der Gestalten, Dinge und Personen einander zuordnet in der Einheit einer Physiognomie, der Einheit eines Stils, eines Kräftefeldes oder einer Essenz“. Der Leib selbst fungiert dabei gewissermaßen als ein *integraler Raum*, in dem verschiedene Raumerlebnisse, Raumauffassungen und Raumkonstitutionen sich schneiden und treffen.

„Hinzukommt, dass der Raum sich von vorneherein als sozialer Raum darstellt, bezogen auf eine ›Zwischenleiblichkeit‹ (Merleau-Ponty), die das Hier in einen vielfach gestuften ›Gemeinschaftsort‹ verwandelt.“⁸³

Diese Abstufungen finden sich gleichfalls in den *Ebenen gesellschaftlicher Ordnung*, mit denen Lefebvre in eine „Nahe“ und „Ferne“ Ordnung unterscheidet; diese bedingen und beeinflussen sich, stehen über die Mittlerebene in einem ständigen Austausch. Auf dieser Staffellung der „Räume“ basiert letztendlich die Möglichkeit, selbst zu gestalten, sich Raum anzueignen, zu „bewohnen“, und dennoch im Rahmen eines gesellschaftlich-kulturellen Bedeutungskontext zu verbleiben, der eine gewisse Konstanz und die Regelung bestimmter Umgangsformen garantiert. Der soziale Raum, von dem Waldenfels hier spricht, hat ganz eindeutig Qualitäten, die Lefebvre unter die Dimension des Gelebten Raumes fasst. Diese ist nach Lefebvre ebenfalls die Dimension, in der (sich überlagern-

⁸⁰Waldenfels verwendet diesen Begriff ebenfalls, jedoch nicht in Bezug auf Lefebvre.

⁸¹Waldenfels benutzt hier den Begriff „place identity“. Er verweist damit auf den Aufsatz „Sozialpsychologie des Raumes und der Bewegung“ von Kruse/Graumann in: Hammerich/Klein: *Materialien zur Soziologie des Alltags*, Opladen 1978, S.210. Waldenfels, „Heimat in der Fremde“, S. 196.

⁸²Ebd., S. 197.

⁸³Waldenfels, „Gänge durch die Landschaft“, S. 184.

den) Räumen eine “Bedeutung” und ein Bezug zur gruppeneigenen bzw. individuellen Lebenswelt gegeben wird.⁸⁴

In Konsequenz für eine Untersuchung mit Fokus auf das Wohnen und den Wohnbau wird angenommen, dass sich im Kleinen (dem Konkreten, dem Entwurf, einer Ausführung) das Große (das Abstrakte, die Struktur, der Plan, die “Idee” für das große Ganze) widerspiegelt. Dies ist nach Ansicht der Autorin ein Kernpunkt der Lefebvreschen Theorie: Dass sich hierin “übereinander liegende”, miteinander existierende Räume innerhalb eines historischen Settings fassen lassen. Die Phänomenologie bietet hierzu eine Basis, auf der sich Entwurf und Bauen als Manifestationen eines “Weltentwurfs” und “Raumerlebens” fassen lassen. Lefebvres doppelter Ansatz (s. S. 35 und Abb. A.2), der die Grundlage zu den Dimensionen der Raumproduktion bildet, zeigt, dass er gerade auf diese Bindung – von Mensch und Raum auf der Basis einer leiblichen und sozialen Situiertheit – viel Wert legt.

Raum ist, wie bereits in den Abschnitten zu Heidegger und Merleau-Ponty angesprochen, kein an sich eigenschaftsloser Gegenstand, sondern sozial gegliedert und mit Werten belegt; er nimmt die Strukturen seiner Bewohner an und strukturiert wiederum deren Handeln, das Raumstrukturen entweder “wiederholt” (also bestätigt und verfestigt) oder verändert. Dieses reziproke Verhältnis beschreibt Lefebvre mit dem Begriffspaar Produktion – Reproduktion. Der Einfluss von gebauter Umwelt auf das Leben (das “Wohnen”) der Bewohner und Besucher ist daher nicht hoch genug einzuschätzen. Die Möglichkeiten der Regulierung von menschlichem Verhalten durch die Vorgabe baulicher “Rahmenbedingungen” gehen weit:

„Raum [...] ist kein gleichförmiges Medium, sondern nimmt verschiedenartige Strukturen an. So gibt es Grade der Abwechslung von der Monotonie bis zum Verwirrspiel. Die spezifische Dichte reicht von der Leere der Wüste bis zur Überfülle eines Verkehrszentrums. Die Dinge, die einander im Weg stehen, begrenzen die Überschaubarkeit und die Zugänglichkeit. Die Abgrenzungen zwischen einzelnen Raumzonen können mehr oder weniger durchlässig sein. Der Raum kann zu einer Kulissenwelt verflachen oder sich in die Tiefe erstrecken. Indem die Architektur Wohn- und Stadträume schafft, prägt sie das Leben und Verhalten der Bewohner mit bis in ihre körperlichen Bewegungen und Posituren hinein. [...] Die Architektur als Bühne, von der Roland Günter spricht, ist kein nachträgliches Zubehör zu einem autarken Schauspiel, sondern sie gehört zur Regie der Aufführung, in dem sie Plätze, Fluchten, Wege und Hindernisse vorschreibt. Der gelebte Raum ist von vorneherein strukturiert; die Formen einer Landschaft oder einer – wie Walter Benjamin einmal sagt – Stadtschaft kehren in den Formen des Lebens und Zusammenlebens wieder [...].“⁸⁵

⁸⁴ „Space directly lived through its associated images and symbols, and hence the space of “inhabitants” and “users”.“ Die Räume der Repräsentation (i.e. der Gelebte Raum) verbinden laut Lefebvre Ideologie, Wissen mit einer sozial-räumlichen Praxis: Räume, die Bedeutung (für die Nutzer) tragen. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 39, 45.

⁸⁵ Waldenfels, „Heimat in der Fremde“, S. 198.

Für die hier angestrebte Untersuchung ist das kreative Potential des Gelebten Raumes und die hieraus entwickelten Konzeptionen eines neuen Wohnens, einer neuen gesellschaftlichen Ordnung das Entscheidende. Da nicht auf die Bewegungen, Wahrnehmungen und Raumbilder der Nutzer zurückgegriffen werden kann, richtet sich das Interesse dieser Arbeit auf die aus der Begegnung mit der Lebenswelt heraus entwickelten Konzepte der Architekten, auf die theoretisch formulierten und (in Ansätzen) materiell umgesetzten Strategien der Aneignung. In ihnen, so die These, offenbart sich das jeweilige Konzept zum "Umgang" mit den technologischen Neuerungen und deren gesellschaftsräumlichen Auswirkungen, auf deren Basis – und durch deren Einbezug – ein neuer, einheitlicher Raum entworfen wird. Gelebter Raum, Abstrakter Raum und Praxis wie Wahrnehmung sind Kategorien, die sich auf den Einzelnen wie auf die Gruppe beziehen lassen. Die raumproduktiven Dimensionen, die Lefebvres Theorie bietet. Von hier aus wird die Arbeit versuchen, den Bezugs,- Ordnungs- und Werterahmen von Walter Gropius und Peter Behrens zu rekonstruieren.

4. Methodologie

„Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“¹

Die Theorie Lefebvres und die vorgestellten Aspekte der Phänomenologie haben gezeigt, dass der Mensch sich seinen Raum gestaltet; dass er der Lebenswelt *in* seiner Wahrnehmung und seinen Handlungen begegnet und hierdurch eine bestimmte Struktur in sie einbringt. Bewertung und Selektion bedingen den Maßstab, nach dem die Welt „bemessen“ wird und richten den Raum, in dem man sich bewegt, auf eine bestimmte Weise aus. Man errichtet und pflegt Strukturen des gesellschaftlichen Umgangs, welche die Auseinandersetzung mit der Welt charakterisieren und im Raum bestimmte Qualitäten und eine Ordnung etablieren. Ein spezifischer Raum bildet also die etablierten *Umgangsformen* ab (stellt sie dar!), die in ihm entworfen und umgesetzt werden. Diesen Prozess beschreibt das Modell der Dimensionen der Raumproduktion (Schema A.1).

Dabei gilt, dass sich die Raumproduktion eines Individuums oder einer spezifischen Gruppe und die einer Kulturgemeinschaft überlagern und gegenseitig bedingen. Um eine gewisse Konstanz und Kohärenz der Umgangsformen zu gewährleisten, werden Werte, Bedeutungen und Ordnungen über Institutionen abgesichert und räumlich um bzw. durchgesetzt: in eine globale Praxis überführt. Die hierdurch vorgehaltene relative Konstanz ermöglicht intersubjektive Kommunikation, Handeln im Gemeinschaftsraum und vermittelt zwischen individuellen Erfahrungen (Private Ebene) und den globalen Setzungen einer Gesellschaft/eines Kulturkreises (Globale Ebene). Das Modell der gesellschaftlichen Ebenen (Abb. A.4) stellt diese Beziehung dar. Die (gesellschaftliche/kulturelle) Konstanz verhilft der individuellen Erfahrung zu Direktiven und einem sozialen Zusammenhang. Hierin „gründet die relative Verlässlichkeit der Dinge und die Vertrautheit unserer jeweiligen Welt.“ Solange diese „Identität der Bedeutung“ festgehalten wird und standhält, bewegt sich die Erfahrung innerhalb eines gesicherten gesellschaftlichen/kulturellen Rahmens.² In einem Aushandlungsprozess zwischen Globaler und Privater Ebene wird über die Mittlerebene (M) ein spezifischer Raum (mit Repräsentationen, Bedeutungen, räumlicher Praxis) etabliert und räumlich manifestiert, der diesen gesellschaftlich-räumlichen Bezugsrahmen darstellt.

Die technologischen Entwicklungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts werden hier

¹Kracauer, „Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes“, S. 12.

²Vgl. hierzu den Abschnitt zur „Relativen Bedeutungskonstanz“ von B. Waldenfels, in: Waldenfels, „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“, S. 132–133.

nun als eine Krise der bestehenden Raumproduktion gesehen. Neue wissenschaftliche Erkenntnisse, neue Mittel der Kommunikation, Fortbewegung und Produktion stellen eine Herausforderung an die herkömmlichen Formen des Gebrauchs und der räumlichen Organisation dar. In ihren verschiedenen Anwendungsformen beeinflussen sie den Wahrnehmungs- und Handlungsraum, setzen Maßstäbe im Bemessen der Welt.³ Das heißt, es kann durch technologische Entwicklung zu einer veränderten räumlichen Praxis, zu veränderten Wertsetzungen (Bedeutungen), und damit zu einem veränderten Bezugsrahmen kommen. So haben zum Beispiel die Veränderungen hin zu einer industriellen Produktionsweise zu einer räumlichen wie gesellschaftlichen Reorganisation geführt (Landflucht, Anwachsen der Städte, neue gesellschaftliche Schichten) und früh Auswirkungen gezeigt auf die Entwürfe von gesellschaftlichem Raum (z. B. in Form der sozialen Utopien). Die Umstrukturierungen werden begleitet von der Suche nach "Sinn", nach einem sichernden (gesellschaftlich-kulturellen) Bedeutungsrahmen und entsprechenden Repräsentationsformen.⁴ Der im 19. Jahrhundert entflammende Diskurs über angemessene Stil- und Lebensformen zeugt von der Suche nach neuen Kriterien, die Orientierung (Ordnung) in der veränderten Lebenswelt bieten können, und Ausdrucksformen, die dem veränderten Bezugsrahmen entsprechen.⁵ Es wird ein neuer "Maßstab" gesucht und eine Art und Weise, neue Umgangsformen zu definieren und ihnen Form und Bedeutung zu verleihen.⁶ Der architektonisch gebildete Raum wird hierbei als Entwurf bzw. Setzung eines Interpretationszusammenhangs von Mensch und Umwelt gesehen, der zur Manifestation und Produktion eines neuen gesellschaftlichen Raumes beiträgt.

Die folgende Untersuchung wird sich, wie bereits in der Einführung dargelegt, zweier Architekten des frühen 20. Jahrhunderts und deren Antworten auf diese Fragestellung widmen: Peter Behrens und Walter Gropius. Ihre theoretische Auseinandersetzung mit der technologischen Entwicklung, die daraus entwickelten Konzepte einer gestalterischen und baukünstlerischen Aneignung und Beispiele deren Umsetzung sollen hier herausgearbeitet und verglichen werden. Die Wahl fällt auf diese beiden Architekten, da sie nach Ansicht der Autorin stellvertretend für zwei verschiedene Wege stehen, die technologische Entwicklung baukünstlerisch in den gesellschaftlichen Raum zu integrieren. Behrens und Gropius liegen mit ihren Raum- und Wohnkonzepten auf einem Scheideweg der gesell-

³Vgl. hierzu die Arbeiten Cray, *Techniken des Betrachters : Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Schivelbusch, *Die Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* und Waldenfels, „Spielräume von Kunst und Technik“.

⁴In dieser Hinsicht stellt der untersuchte Zeitabschnitt kein singuläres Beispiel einer gesellschaftlichen "Krise" dar, sondern beschreibt nunmehr einen Fall unter anderen, an dem eine solche Anpassung und Neuformulierung der Konzepte gesellschaftlicher und räumlicher Organisation gezeigt werden kann.

⁵Vgl. hierzu die Arbeit von Klaus Döhmer: Döhmer, „*In welchem Style sollen wir bauen?*“ *Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*.

⁶Hier sei an Heideggers Frage erinnert, wer uns das Maß gibt, mit dem wir das Wesen von Wohnen und Bauen bemessen (Vgl. Abschnitt 3.1, S. 59).

schaftlichen Raumproduktion, den Lefebvre um das Jahr 1910 feststellt. Mit den beiden Architekten werden Stellvertreter ihrer Zeit gewählt, an denen sich die unterschiedliche Konzeption von gesellschaftlichem Raum an seiner architektonischen Fassung durch die Baukünstler zeigen lässt. Die Betrachtung der Wohnkonzepte dient dem Vergleich von Konzeption und Integration des Privaten Raumes innerhalb des gesellschaftlichen Raumes im Hinblick auf die Veränderung der Maßstäbe, die durch die technologischen Mittel angesetzt werden.⁷

Es wird zu zeigen sein, dass trotz der zeitlichen Nähe und der in einigen Punkten vergleichbaren Ansätze der beiden Architekten wie etwa einem umfassender Gestaltungsanspruch (die Betonung des Kunstwillens⁸, eine vergleichbare Einschätzung der Bedeutung von Architektur als Raumbildnerin), einer gewissen Aufgeschlossenheit gegenüber dem industriellen und technischen Fortschritt gepaart mit einer vergleichbar kritischen Haltung gegenüber bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungen (Kritik an der Individualisierung und an dem Bedeutungsverlust von Kunst im "Alltag"), grundsätzliche Unterschiede in der Raumkonzeption bestehen.

Schwerpunkte der Untersuchung – und gleichzeitig die Untersuchungsschritte – bilden die jeweils unterschiedlichen Setzungen auf den Gesellschaftlichen Ebenen (die soziale Konstellation innerhalb eines Raumes und potentielle Zugriffsmöglichkeiten), die Form der Aneignung von "Technologie" und die Umsetzung in Strategien des gestalterischen und bauräumlichen Ausdrucks; schlussendlich die Entwürfe von Wohnformen, die in dem jeweiligen – ideellen – gesellschaftlichen Raum verortet werden. Für Peter Behrens wird dies die Gruppenbauweise und das Terrassenhaus sein, für Walter Gropius werden der »Große Baukasten« und weitere Wohnbau-Konzepte der 20er Jahre herangezogen. Die Parallelität der einzelnen Untersuchungsschritte soll den abschließenden Vergleich erleichtern.

Die Theorie der Raumproduktion Henri Lefebvres wird gewählt und eingesetzt, um zum einen die Bezüge zwischen konzipiertem Wohnraum und gesellschaftlichem Raum herauszustellen. Zum andern, und hier spielt der phänomenologische Ansatz Lefebvres eine Rolle, um den Zusammenhang von Gestaltungsstrategien und den Dimensionen der Raumproduktion aufzuzeigen – in ihrer Funktion, bestimmte Umgangsformen der Bewohner/Nutzer des Raumes zu antizipieren. Hierbei geht es um Schnittstellen zwischen Architektur und dem Raum der Nutzer. Welche Aspekte (der Veränderung durch die

⁷Lefebvre, *The Production of Space*, S. 25 und Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 234.

⁸Beide Architekten beziehen sich bei ihren Überlegungen auf Alois Riegl und den von ihm geprägten Begriff des "Kunstwillens": Peter Behrens bezieht sich auf dessen „teleologische“ Auffassung des Kunstwerks und entwickelt daraus ein zweckbewusstes Kunstwillen, welches sich im „Kampf um Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik“ herausbildet (in: Behrens, „Kunst und Technik“, S. D280); Walter Gropius entwickelt unter Bezug auf Riegl und Worringer die Form menschlichen Aneignung von Natur, die sich für ihn dem „Drang zur Erkenntnis“ und „zur Gestaltung“ ausdrückt; dies führt weiter zur künstlerischen Aneignung, die er als „subjektive Umwertung“ der Wirklichkeit beschreibt (in: Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 28). Beide weisen in diesem Zusammenhang auf die Aufgabe der Kunst hin, die seelischen Bedürfnisse des Menschen zu befriedigen.

technologische Entwicklung) werden von den Architekten aufgegriffen? Wie sollen die Ideen und Ziele des Planers im Raum der Nutzer verankert werden? Wodurch sollen die Bewohner/Nutzer angesprochen werden und was wird von ihnen verlangt, um die vom Gestalter gewünschte Ausrichtung des Raumes, dessen (Re-)Produktion, zu erreichen?

4.1. Die Untersuchungsschritte im Detail

4.1.1. I. Die Frage nach der Ausrichtung: Setzungen auf den gesellschaftlichen Ebenen

Die Arbeit basiert in weiten Teilen auf einer Quellenexegese. Diese bietet den Vorteil, dass Vorstellungen, Werte und Ziele, die den Autoren und sein Konzept charakterisieren, deutlicher zum Ausdruck kommen können, als dies in der praktischen baulichen Umsetzung der Fall ist. Zudem werden in dieser Form Bedingungen und Konstellationen auf den gesellschaftlichen Ebenen beschrieben, die den Idealzustand für den Autoren darstellen; die Konstellation, die er sich für "seinen" Raum wünscht.

Einer Positionsbeschreibung aus dem Quellenmaterial folgt eine Darstellung auf der Ebenen-Struktur des Modells nach Lefebvre (die Ebenen der gesellschaftlichen Ordnung, Abb. A.4). Hier werden die formulierten Ziele und Werte sowie die sie vertretenden Parteien auf den Ebenen [G], [M] und [P] eingetragen. Diese erste Skizze der Positionen wird erste Ansatzpunkte für die Ausrichtung des Raumkonzepts offen legen. Die Zentralität, die Struktur und die Strategien, die den gewünschten Raum charakterisieren und "herstellen", sollen im Laufe der Untersuchung herausgearbeitet werden.

Für den konzipierten Raum gelten bestimmte Werte und Maßstäbe, die dem Wertesystem des Architekten entsprechen. Die Entwürfe und das Raumkonzept werden diesen bestimmten, ordnenden "Werte-Rahmen" auf [G] sowie eine Konstellation (ein Kräfteverhältnis) zwischen [P] und [G] spiegeln. Darüber hinaus muss eine Verbindung zwischen beiden Ebenen entwickelt werden; in der Zentralität, die in diesem Fall der Architekt bestimmt, liegt die dem Raumkonzept eigene Weise der räumlich-baulichen Vermittlung. Im Hinblick auf das Ebenen-Modell bedeutet das, dass hier Zugriffsrechte vergeben werden müssen (die "Rollen" im raum-ausprägenden Prozess), dass festgelegt werden muss, wer über Werte, Umgangs- und Ausdrucksformen entscheidet und wie sie architektonisch ausgedrückt werden sollen. Hier liegt auch der Anknüpfungspunkt, die *Verbindung* von den gesellschaftlichen Ebenen zu den Dimensionen der Raumproduktion (Abb. A.1). Die zentralen Setzungen des Architekten bestimmen in einem gewissen Rahmen über Aufnahme und räumlich-bauförmliche Umsetzung von Einflüssen aus der Lebenswelt in die Raumproduktion. Während die gesellschaftlichen Ebenen die Ausrichtung des Raumes beschreiben, kann mit dem Dimensionen-Modell die Umsetzung in eine spezifische "Form" nachgezeichnet werden.⁹

⁹Gregory legt daher in seiner Grafik (Abb. A.9) beide Modelle übereinander. Um es nochmals zu betonen: Das Modell der Raumproduktion beschreibt einen Produktionsprozess für jedes Individuum

4.1.2. II. Die gestalterische Umsetzung: Bezugsgrößen und Maßstäbe der Raumproduktion

Anhand des Modells der Dimensionen der Raumproduktion (Abb. A.1) werden in einem zweiten Schritt die Gestaltungsstrategien analysiert. Hier geht es nun um die spezifische Form der Aneignung.

In dieser Arbeit werden vier Aspekte behandelt werden, welche die jeweilige gestalterische “Übersetzung” von Technologie in den Lebensraum – in Repräsentationsformen der Gestaltung und Architektur – aufzeigen sollen. Zunächst geht es um die Darstellung (Repräsentation) von “Technik” generell (werden hier Kriterien zum Umgang genannt?), danach um den Aspekt des “Aktiven Raumes”, um die Darstellung von Bewegung, Rhythmus und Ordnung. Der dritte Aspekt behandelt den vielschichtigen Begriff der Monumentalität und den damit verbundenen räumlichen Ausdruck von Wertsetzung inklusive der damit (ggf.) verbundenen räumlichen Positionierung; unter dem vierten Punkt soll die Typenentwicklung besprochen werden. Mit jedem dieser vier Punkte, die untersucht werden, soll ein Stück des “Systems” herausgearbeitet werden, nach dem der Architekt Formen und Raumstruktur generiert.

Hier geht es um einen gestalterischen Bezugsrahmen, der für die zu entwerfenden Formen gesucht und gesetzt wird. Anhand des Modells der *Dimensionen der Raumproduktion* wird versucht, herauszuarbeiten, welche *Aspekte* (sinnlich, abstrakte Werte, Darstellungsformen usw.) aus dem Bereich von Technologie aufgegriffen und wie sie in eine “Form” übersetzt werden, um darüber (als Repräsentationsform) in die Raumproduktion eingehen zu können. Bedeutend sind hierbei die Kriterien, die maßgeblich für die gestalterische Umsetzung herangezogen werden (Wahrnehmung, Praxis, Bedeutung). Zu fragen ist also, wo die technologische Entwicklung für die Architekten in die Raumproduktion eingreift (oder wo sie sie eingreifen lassen) und wie sie darauf – gemäß ihren Maßstäben und der Ausrichtung des gesellschaftlichen Raumes – reagieren.

Grundlage einer solchen Analyse ist erneut die Annahme, dass »Wohnen« und »Raum« stets eine gewisse Ausrichtung zugrunde liegt. Das heißt, dass in den Entwürfen bzw. Werken eine bestimmte Aneignungsform und der *Raum-Produktionsprozess* durch die Nutzer/Bewohner bis zu einem gewissen Grad vorweggenommen – “entworfen” – wird: Es werden Werte und Maßstäbe (\Rightarrow Abstrakter Raum) gesetzt und über die Form transportiert, Wahrnehmung und Handlungsformen antizipiert (\Rightarrow Konkreter Raum), Räume der Repräsentation, Formen und Symbole geschaffen und eingesetzt (\Rightarrow Gelebter Raum), die eine bestimmte Verbindung, einen sozialräumlichen Zusammenhang, herstellen und repräsentieren sollen.

Eine gestalterische oder bauliche Fassung von Stadt- und Wohnraum zielt auf eine

und für beide Ebenen [P] und [G]! Das heißt, im gesellschaftlichen Raum überlagern sich immens viele “Räume”. Der “Zusammenhalt” wird über gesellschaftliche Systeme getragen, über eine gemeinsame »Kultur«, die so eine Verständigungsbasis liefert, über welche sich ein bestimmtes Maß an Kohärenz ergibt.

bestimmte Wirkung ab. Die Maßstäbe und Bezugsgrößen, die der Entwerfende anlegt, werden bauförmlich umgesetzt und sollen dem Nutzer über den räumlichen Umgang vermittelt werden. Das bedeutet, der Architekt muss die gewünschten Eigenschaften in Form, Gestaltung und räumliche Konstellationen übersetzen, um sie im Lebensraum zu installieren und dort rezipierbar zu machen. Im besten Falle wird der so gesetzte Raum verstanden, das heißt er wirkt wie vorgesehen (im Lefebvreschen Sinne wird der konzipierte Raum dann produziert und reproduziert) und wird von den Bewohnern mit getragen: Sie verhalten sich – wohnen – wie geplant und der entworfene Raum “funktioniert” wie vorgesehen.

In der Begegnung mit den Dingen/Werken – *im Wohnen* – sollen seitens der Rezipienten bestimmte Eigenschaften wahrgenommen, Parallelen zu Erfahrungswerten aufgebaut oder Handlungsweisen nahe gelegt werden. Über diese Annäherung an die Verfahrensweise des Architekten wird, so die Annahme, sichtbar werden, wie sie den Bezug von Lebenswelt und Produkt/Gegenstand herstellen, der auch die Raumproduktion bestimmt. Die Strategien sind Hinweise auf die dahinter liegende Konzeption, auf die Ausrichtung des gestalterischen bzw. architektonischen Schaffens, der auch das Wohnen bestimmt; sie zeigen Methoden, aus den Dimensionen der Raumproduktion spezifische Elemente/Aspekte als Maß oder Grundlage für neue Ausdrucksformen heraus zu ziehen. Diese lebensweltlichen Ansätze charakterisieren die jeweilige Form der Aneignung von Technologie und das Raumkonzept, das in ihnen zum Ausdruck kommt.

4.1.3. III. Die Konzeption von Wohnraum im Kontext der angestrebten Raumproduktion

Bei der Analyse der Strategien werden Beispiele aus dem Werk der Architekten zur Illustration herangezogen. Wo es nahe liegt, wird hier bereits ein Blick auf Stadt- und Wohnraum geworfen. Zum zentralen Gegenstand der Untersuchung werden die Wohnkonzepte innerhalb des angestrebten gesellschaftlichen Raumes jedoch erst jetzt, im letzten Teil der Untersuchung. Nach der Analyse der Strategien wird der Fokus geöffnet und der Versuch unternommen, die mit der Ausrichtung auf den Ebenen und den Gestaltungsstrategien in Ausschnitten betrachteten Raumkonzepte zu charakterisieren. Hier rücken nun die angestrebte Raumproduktion und ihre Verbindung zu den Wohnkonzepten in den Vordergrund. Nach dem Ansatz, der mit den theoretischen Kapiteln zu Lefebvre und der Phänomenologie beschrieben wurde, ist die zentrale Frage der Arbeit, wie die technologische Entwicklung die Konzeption von gesellschaftlichem Raum und dessen architektonische “Fassung” beeinflusst und wie die Konzeption von Wohnraum damit verbunden ist; die Frage nach der Verbindung von Globaler und Privater Ebene, die Frage nach der Zentralität des Raumkonzepts. Sie ist nun anhand der dargelegten Ansätze zu Gestaltung und Ausrichtung des gesellschaftlichen Raumes zu beantworten.

Die ausgewählten Wohnkonzepte werden dabei als Prototypen angesehen; als Versuche, Wohnen im Sinne einer anders ausgerichteten gesellschaftlichen Raumproduktion

neu zu formulieren. Hier ist nun zu überprüfen, ob und in wie weit im Entwurf zum Wohnraum den Strategien, die in der vorangegangenen Analyse herausgearbeitet wurden, gefolgt wird und ob das "Maß" (der Bezugsrahmen), welches in der Theorie entwickelt wurde, hierin sichtbar wird.

Mit diesem Schritt werden sich einige Lücken schließen, die bei dem ersten Aufspannen und Besetzen der gesellschaftlichen Ebenen geblieben sind. Die Zentralität des Raumkonzepts sollte hier am Entwurf sichtbar werden. Lefebvre sagt: „In der Umsetzung erlangen die zentralen Setzungen eine funktionale Realität.“¹⁰ Dies in Ansätzen an den Entwürfen von Peter Behrens und Walter Gropius zum Wohnbau zu zeigen, ist Ziel der Untersuchung.

4.2. Zielbestimmung

Die Frage, welche diese Untersuchung überschreibt, ist die nach der Induktion von Veränderungen durch technologische Entwicklung auf die Raumproduktion einer Gesellschaft; nach den konzeptionellen Ansätzen, einem gesellschaftlich-kulturellen Wandel durch Strategien der Aneignung und Raumbildung zu begegnen. Es geht darum, den Zusammenhang zwischen der Ausrichtung eines gesellschaftlichen "Werterahmens" und den Maßstäben der gestalterischen Umsetzung zu zeigen, die zu verschiedenen Formen der architektonischen Raumbildung führen. Der Begriff der Zentralität beschreibt quasi eine spezifische Linse, welche die Umsetzung in eine spezifische räumliche Ausrichtung und (gestalterische) Ausformung beschreibt. Es geht um den Anstoß oder die Notwendigkeit, (Wohn-)Raum unter Einfluss veränderter Maßstäbe, räumlicher Praxis und Wahrnehmungsgewohnheiten auf andere Weise zu organisieren und Repräsentationsformen zu finden, die in der Lage sind, auf das veränderte "System" zu antworten. Nach den Spuren dieser Prozesse wird gesucht.

Die Untersuchung soll aufzeigen, dass sich in Reaktion auf die technologische Entwicklung verschiedene Strategien der Aneignung herausbilden – verschiedene Wege, mit diesen Veränderungen umzugehen bzw. sie in die gesellschaftliche Raumproduktion zu integrieren. Die Strategien spiegeln, so die These der Arbeit, unterschiedliche Aneignungsformen, unterschiedliche Wertsetzungen und Maßstäbe, welche die Konzeption von Raum, die Auffassung von "Wohnen" und schlussendlich die Entwürfe eines neu gefassten Wohnraums beeinflussen.

Die Quellen, die hier bearbeitet werden, die architekturtheoretischen Schriften, bieten einen Einblick in zwei unterschiedliche Ansätze. Sie verweisen gleichfalls auf unterschiedliche Gewichtungen in der Raumproduktion, auf ein unterschiedliches Verständnis und eine unterschiedliche Konzeption von gesellschaftlichem Raum. Eine Übertragung auf das architektonisch manifeste Werk ist nicht auf direktem Wege möglich. Wiewohl hier

¹⁰ „By becoming a locus of action, this form [centrality, d. Verf.] acquires a functional reality.“ Lefebvre, *The Production of Space*, S. 399.

Bauten zur Illustration herangezogen werden und für Behrens wie für Gropius Wohnkonzepte zum Abgleich der Strategien herangezogen werden, erweist sich das Anlegen von Lefebvres Theorie oder der Abgleich der Strategien mit konkreten Beispielen als schwierig. Nicht zuletzt deshalb wurde hier eine Analyse der theoretischen Ansätze gewählt, weil Idealvorstellungen eines gesellschaftlichen Raumes und die architektonische Manifestation in der Umsetzung mit Widerstand zu rechnen haben. Die entworfenen Konzepte beider Architekten zur Gestaltung einer kulturell wieder geeinten Welt werden in Ansätzen sichtbar; zu einer vollständigen Umsetzung bedürfte es aber, um es mit Lefebvre auszudrücken, einer vollständigen Internalisierung auf der Globalen wie der Privaten Ebene. Dann wären diese (oder andere) Konzepte gesellschaftsräumlich "global" produktiv. Was Lefebvres Modell der Raumproduktion ja gerade betont, ist, dass Ideen Träger brauchen; dass Entwürfe für viele Bewohner zu Repräsentationen eines Raumes werden müssen, damit diese sich in gewissem Umfang durchsetzen. Ferner, dass es einer praktischen Umsetzung bedarf, einer räumlichen Praxis, um ein Konzept umzusetzen. Gerade hier greift die Überschneidung der raumproduktiven Dimensionen, die nicht zuletzt darauf verweist, dass es in der Raumproduktion keine Einbahnstraßen gibt; keinen Input, der zu einem bestimmten und uniformen Ergebnis führt. Die Entwürfe und Bauten der Architekten werden rezipiert, sie unterliegen damit automatisch bestimmten Eigenarten der Rezeptionsgeschichte, die nicht planbar sind. So, wie der Entwerfende sich seine Umwelt aneignet und mit Bedeutung versieht, so tun es die Bewohner. Ob der ihnen entworfene Raum für sie das selbe darstellt wie für den Architekten, ob sie sich den Raum in seinem Sinne aneignen und dann reproduzieren, ist nicht vorab zu sehen. Besonders Gropius war sich dieser Umstände wohl bewusst, da er vielfach von Versuchen und Versuchshäusern spricht: von einem Ausprobieren also, welche Entwürfe im gesellschaftlichen Raum tatsächlich die erwünschte (raumproduktive) Wirkung entfalten.

Mit einem etwas nachsichtigen Auge sollten trotz dieser Einschränkungen dennoch die Ansätze der beiden Architekten und ihre Unterschiede deutlich werden – auch im Hinblick auf die ausgeführten Arbeiten. Raumkonzepte bleibt letzten Endes etwas abstraktes; die beiden untersuchten in Ansätzen sichtbar zu machen, ist Ziel und Versuch dieser Arbeit. Dass dabei manches holzschnittartig und vereinfacht dargestellt werden muss, ist zum einen die Folge des breiten Fokus der Untersuchung; zum andern wird hier erstmalig der Versuch unternommen, Lefebvres komplexe Theorie umfassend anhand zweier Beispiele aus dem architekturhistorischen Bereich zu erproben. Dies geht sicherlich zum Teil zu Lasten des differenzierten und umfassenden Gesamtwerkes der beiden Architekten.

Teil II.

Untersuchung

5. »Rhythm is might« – Das Sublime der Maschine. Zum Raumkonzept Peter Behrens'

5.1. Verorten: Positionen und Werte auf den Gesellschaftlichen Ebenen

5.1.1. Positionierung: Zielvorstellung und grundlegender Ansatz

1914 veröffentlicht Peter Behrens im Jahrbuch des Deutschen Werkbundes einen Artikel, der sich mit dem „Einfluss der Zeit- und Raumausnutzung auf die moderne Formentwicklung“ beschäftigt.¹ Er beginnt diesen mit einem Rekurs auf die zeitgenössische Stildebatte, zu der er vermerkt, dass ein Stil „nur im Rückblick und in genügend weitem Abstand“ erfassbar sei. „Wissen können wir nur, dass es niemals eine einzige Bedingung, sondern ein Komplex von materiellen und ideellen Bedingungen war, der die stilgebende Form bestimmte“.² Vor diesem Hintergrund möchte er zur Debatte aus einem anderen Blickwinkel beitragen. Mit dem von ihm bezeichneten Aspekt der „Zeit- und Raumausnutzung“ weist er auf einen „sehr bestimmenden Einfluss“ hin, den er hinsichtlich der Raumproduktion für ebenso bedeutsam hält wie die „Konstruktionsart und das Baumaterial“. „Vielleicht“, so Behrens, „sind sie, weil sie die praktische Seite unseres Lebens betreffen, greifbarere und weniger bestreitbare Grundursachen“.³ „Wir empfinden einen anderen Rhythmus in unserer Zeit als in einer vergangenen“, fährt er fort, und dies hat ihm zufolge entscheidende Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Umwelt:

„Wenn wir im überschnellen Gefährt durch die Straßen unserer Großstädte jagen, können wir nicht mehr die Einzelheiten der Gebäude gewahren. Ebenso wenig können vom Schnellzug aus Städtebilder, die wir im schnellen Vorbeifahren streifen, anders wirken als nur durch ihre Silhouette. Die einzelnen Gebäude sprechen nicht mehr für sich.“⁴

In einer Zeit der Schnelligkeit und Eile⁵ müssen nach Auffassung Behrens' Formen ausgebildet werden, die diesem Alltag und seiner Wahrnehmung entgegen kommen. Der

¹Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“.

²Ebd., S. 7.

³Ebd.

⁴Ebd., S. 8.

⁵Die Eile nennt Behrens als das prägende Charakteristikum seiner Zeit. „Eine Eile hat sich unserer bemächtigt, die keine Muße gewährt, sich in Einzelheiten zu vertiefen“, stellt er fest. Dabei sei „nichts [...] ordinärer, als die Eile“ und dennoch „eilen wir alle“. Der Grund hierfür“ sei materiell nicht zu erklären“, sondern „durch den Rhythmus unserer Zeit bedungen und psychischer Natur.“ In: Ebd., S. 8, 10.

Ansatz, den er vorschlägt, ist, den Bewegungsrhythmus als Gestaltungs- und Ordnungskriterium einzusetzen, „Zeit- und Raumausnutzung“ als ein „rhythmisches Prinzip der Formgestaltung“ zu begreifen.⁶ Rhythmus, so überlegt er, ist ein Zeitmaß, ein Maß der Bewegung im Raum. Dieses Maß aus dem Bereich der Raumwahrnehmung zu nehmen und in die Architektur zu übertragen, ist seine Idee. Das bedeute gleichfalls, diese nicht als etwas Starres, sondern als etwas „organisch Lebendiges“ aufzufassen. Architektur fasst er damit als Ausdruck und korrespondierende Hülle auf, die der räumlichen Praxis, Bewegungsrhythmus und Wahrnehmung der Menschen, entsprechen soll. „Zeit und Raum“ beschreiben für ihn nicht feststehende, abstrakte Kategorien, sondern werden zu Dimensionen, die mit dem Erleben der Menschen zusammenhängen; sind „Begriffe, die einer psychischen Weltauffassung nahe stehen“.⁷

Wenn nun der Alltag sich unter dem Einfluss technologischer Entwicklung verändert, sich beschleunigt und man Handlungen nach Kriterien einer effektiven, ökonomischen Zeit- und Raumausnutzung ausrichtet, dann verändert sich das Maß, nach dem Handlungen bemessen und Raum vom Menschen leiblich *durchmessen* wird. Dies wirkt sich auf Wahrnehmung und Bewegung (den Rhythmus von Handlungen) aus und entsprechend auch auf die Ansprüche, die an den gebauten Raum oder die Dinge gestellt werden.⁸ Als Konsequenz daraus formuliert Behrens für den architektonischen Ausdruck:

„Einer solchen Betrachtungsweise unserer Außenwelt, die uns in jeder Lage bereits zur steten Gewohnheit geworden ist, kommt nur eine Architektur entgegen, die möglichst geschlossene, ruhige Flächen zeigt, die durch ihre Bündigkeit keine Hindernisse bietet. Wenn etwas Besonderes hervorgehoben werden soll, so ist dieser Teil an das Ziel unserer Bewegungsrichtung zu setzen. Ein übersichtliches Kontrastieren von hervorragenden Merkmalen zu breit ausgedehnten Flächen oder ein gleichmäßiges Reihen von notwendigen Einzelheiten, wodurch diese wieder zu gemeinsamer Einheitlichkeit gelangen, ist notwendig.“⁹

Der durch Architektur gebildete Raum soll in Gliederung und Form dem neuen Raum- und Zeitmaß entsprechen und so der neuen Praxis angepasst werden. In dieser Aussage stellt er einen Bezug zwischen räumlicher Praxis und den Gestaltungsstrategien her, die bei einer architektonischen Neufassung zu berücksichtigen sind. Seine Beobachtungen setzen dabei auf der Urbanen Ebene und bei einem Rhythmus (dem Zeit- und Raummaß) an, den er im städtischen Verkehr und bei den neuen Produktionsmethoden wahrnimmt. Aus dieser Perspektive heraus sucht er die Kriterien für die neue Ausrichtung des gesellschaftlichen Raumes herauszustellen und entsprechende Repräsentationsformen in Kunst und Architektur zu entwickeln.

⁶Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 9.

⁷Ebd., S. 7.

⁸Ebd., S. 7–8.

⁹Ebd., S. 8.

Er positioniert sich klar, wenn er in Folge dieses Ansatzes das „mittelalterliche malerische Idyll“, eine „Ästhetik romantischer Träumerei“ ablehnt¹⁰ und statt dessen eine dem „neuen Alltag“ entsprechende Ausrichtung der Architektur und des Städtebaus fordert. Für ihn bedeutet dies eine Orientierung an den Maßstäben der Industrie und Wirtschaft. Die „moderne Entwicklung“, so formuliert er, „die über das wohlgeordnete Kleinstadtidyll weit hinaus in die Weltstädte zu einer unorganisierten Wirrnis zu führen droht, stellt neue Aufgaben an die Baukunst, die nur im Geiste der Industrie und der Großkaufmannschaft erfüllt werden können.“¹¹ Unter deren Schirmherrschaft wird die Zeit- und Raumausnutzung zu dem maßgeblichen Faktor, der, umgesetzt in Prinzipien der Gestaltung, die Basis einer neuen räumlichen Ordnung und einheitliche Umgangs- und Ausdrucksformen begründet. „Nicht nur das Haus“ werde dann „eine typische Gestalt annehmen, sondern die Stadtteile und Städte selbst.“¹²

Im Hinblick auf die neuen Ansprüche, die aus dem technologischen Fortschritt erwachsen, sucht er für die (Bau-)Kunst Gestaltungskriterien zu erarbeiten, die in der „vollen Gesetzlichkeit“ dieses „rauschenden Lebens“ stehen¹³, die also (bau-)räumlich den Ansprüchen und Möglichkeiten der technologisch veränderten Lebenswelt entsprechen; egal, ob es sich dabei um den städtischen Raum, eine Industrieanlage, ein Geschäftshaus oder um Wohnungen handelt. „Ein Leben ohne den zivilisatorischen Nutzen der modernen Technik und ohne ihren rastlosen Fortschritt kann nicht mehr gedacht werden.“¹⁴

Als einen der bestimmenden Faktoren für den neuen Bezugsrahmen setzt Behrens damit die Technologie und die sie vertretenden Instanzen der Industrie und Produktionswirtschaft an (er spricht an einer Stelle sogar von deren „Machtkreis“).¹⁵ Anzusiedeln sind sie auf der Globalen Ebene [G]. Von hier aus wirken sie auf die Urbane und die Private Ebene ein ([M] und [P]).¹⁶ Um bei dem Vokabular Behrens zu bleiben, bestimmen oder beeinflussen Technologie bzw. Wissenschaft und Industrie die „zivilisatorischen“ Werte¹⁷, die auf [G] verankert sind.

Diesem Einflussfaktor steht bei Behrens jedoch ein ebenso wichtiger zur Seite: Die Kultur. Sie umfasst für ihn den Bereich der „durch Weltanschauung und Kunst geschaffenen geistigen und seelischen Werte“. Während nun die Einflusskraft der zivilisatorischen Werte durch Technik und Industrie weit vorangetrieben wurden und für Behrens den ge-

¹⁰Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

¹¹Behrens, „Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke“, S. 85.

¹²Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 9.

¹³Ebd.

¹⁴Behrens, „Kunst und Technik“, S. D279.

¹⁵„[...] dass heute unsere reich erblühte Industrie wieder einen Machtkreis bildet, der nicht ohne Einfluss auf die Kultur bleiben kann.“ Behrens, „Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke“, S. 85.

¹⁶„Selbst in unsere allernächste Umgebung, in unsere Wohnung und unsere Zimmer dringt der technische Geist ein.“ Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 125.

¹⁷Unter Zivilisation versteht Behrens „alle durch Vernunft und Aufklärung gewonnenen Fortschritte des materiellen Lebens zählt“. Behrens, „Kunst und Technik“, S. D279.

sellschaftlichen Raum bereits völlig durchdringen¹⁸, zeigt das öffentliche Leben für ihn noch nicht in allen Bereichen Zeichen einer gleichfalls weiterentwickelten, „gereiften Kultur“. Die Ursache sieht Behrens darin, dass Technik und Kunst, die beiden „wichtigsten Interessengebiete“, sich nicht berühren; „und zwar da am wenigsten [...], wo sie es am meisten sollten, nämlich im Hochbau und in den Erzeugnissen der Großindustrie.“¹⁹

Die daraus resultierende „Disharmonie“ will er über das künstlerische Einwirken auf die Produktgestaltung, vor allem aber über die Architektur, aufheben. Denn das „Form-schaffen“ liegt für ihn im Wesen der Architektur, der sich „willig alle anderen Formäußerungen des Lebens“ anpassen. Hierin liegt für Behrens entsprechend der Schlüssel zur Neuorientierung der Raumproduktion: bei der Gestaltung des städtischen Raumes und des Wohnraumes anzusetzen und diese den veränderten Ansprüchen entsprechend neu zu entwerfen. Bis dato kann er hier jedoch nur feststellen, dass man sich „aus dem Formenschatz der vergangenen Jahrhunderte“ bedient, „ohne die aussichtsvollen Hinweise“ zu berücksichtigen, die die moderne Konstruktion auch in bezug [sic!] auf die Form gibt“. Umgekehrt scheint der Ingenieur bei seinen Bauten „nur das Interesse an der Konstruktion“ zu verfolgen, da er in diesem „durch rechnerische Tätigkeit gewonnenen Resultat sein Ziel erreicht zu haben glaubt“. Im Ergebnis bietet sich Behrens ein Bild der Orientierungslosigkeit dar, das zwischen „Romantik suchender Formgebung“ und an „heutige[n] Bedürfnisse[n] angepassten“ Formen schwankt, die jedoch nur auf „Zweckerfüllung“ ausgerichtet seien. Diese Orientierungslosigkeit charakterisiert dabei nicht nur den Status quo im Hinblick auf eine Produktpalette oder die Architektur, sondern den Zustand der Gesellschaft. Und auf dieses Missverhältnis will Behrens einwirken, wenn er über Gestaltung und architektonische Raumbildung die beiden „Pole“ Kunst und Industrie zu verbinden sucht.²⁰

Entscheidend ist dabei der Ansatzpunkt, den Behrens in den neuen „Umgangsformen“, in der veränderten räumlichen Praxis, sieht, wie eingangs mit der Zeit- und Raumausnutzung beschrieben. Von hier aus sucht er, in einer Kombination der Werte von „Kultur“ und „Zivilisation“, neue Ordnungs- und Gestaltungskriterien für Stadt- und Wohnraum zu entwickeln, in der Hoffnung, dass sich darüber eine „allgemeine Hebung des Geschmacks“ und ein neues, einheitliches Profil der Gesellschaft erreichen lassen.²¹

Die Verbindung zum Rezipienten ist dabei sein Ausgangspunkt hinsichtlich einer veränderten Raumproduktion; ihn muss der Künstler bzw. der Architekt erreichen, damit das „neue System“ mitgetragen wird. Für Peter Behrens ist die Raumproduktion, wie zu zeigen sein wird, deutlich auf gemeinsame Erfahrungswerte und eine körperlich-plastische Repräsentation des Gemeinschaftlichen ausgerichtet, trotz, oder gerade wegen, der tiefgreifenden Veränderungen, welche die technologische Entwicklung mit sich bringt und damit eine Entwicklung hin zu Spezialisierung, Individualisierung und abstrakten Be-

¹⁸Vgl. Behrens, „Kunst und Technik“, S. D279.

¹⁹Ebd.

²⁰Alle Zitate dieses Abschnittes in: Ebd., S. D279–280.

²¹Vgl. Ebd., S. 285.

ziehungen in der Gesellschaft zu befördern scheint. Er versucht, ein Gegengewicht über Gestaltung und architektonische Raumbildung zu installieren.

Kunst, und darin inbegriffen Produktgestaltung, Architektur und Städtebau, bedeutet für Behrens „die Erfüllung psychischer, das heißt ins Geistige übersetzter Zwecke, wie sie sich in der Musik am klarsten offenbart“. „Das Musikalische, das Einfach-Rhythmische ist das wesentliche Moment künstlerischer Gestaltung.“²² Und an dieser Wirkung – am „sinnfälligen“ Ausdruck²³ für eine Allgemeinheit – baut Behrens seine Verbindung von Technik und Maschine zu Kunst und Konsumenten auf. Seine Übersetzung von Bewegung in Rhythmus, sein Monumentalitätsbegriff und seine Kriterien zu der Ausbildung von „Typen“, die im Fortgang der Untersuchung erläutert werden, zielen auf diese Verknüpfung ab. Die sinnliche Lesbarkeit des architektonisch gebildeten Raumes und die Ausrichtung auf einen spürbaren Zusammenhang (von Zweck und Ausdrucksform) dienen dem Ziel, durchgängige, gesamtgesellschaftliche Umgangsformen und einen einheitlichen Stil zu etablieren. Eine verändert gesteuerte Raumproduktion soll den Bewohnern zu einer fühlbaren und sichtbaren gemeinsamen Identität verhelfen. Die „Maschine“ ist dabei das Medium, eine Art „Kultur-Multiplikator“, den Behrens als eine feststehende Grundlage der Raumproduktion seiner Zeit ansieht – oder einfach akzeptiert.²⁴ Die Industrie wird dabei für ihn zu einer Instanz, der er sowohl die höchste Leistung, aber auch einen Großteil der Verantwortlichkeit für die Entwicklung der Raumproduktion zuschreibt – eine bereits von vielen Zeitgenossen als kritisch betrachtete Ausgangsbasis.

5.1.2. Ausrichtung: Die zentralen Setzungen auf den gesellschaftlichen Ebenen

Peter Behrens strebt einen integrativen gesellschaftlichen Umbau an; er sucht in der Verbindung von Neu und Alt, nicht in politischer Neuorientierung, einen Weg in die Zukunft. Eine „verständliche Architektursprache“ und eine stark zentralisierte und hierarchisierte Organisation des Raumes, die es schafft, alle sozialen Schichten in einen „gesellschaftlichen Gesamtkörper“ einzubinden, ist dafür die Grundlage. Dieser Ansatz, alle, vom Arbeiter über die Beamten bis hin zur bürgerlichen Schicht, in einem Raum zu verbinden, drückt sich unter anderem in der Wahl seiner Formensprache aus, die Buddensieg als „modernen Klassizismus“ charakterisiert.²⁵ Seiner Ansicht nach sucht Behrens in der Architektur „eine soziale Qualität zu formulieren“, wie sie Georg Simmel den stilisierten Formen zuschreibt: Indem sie stilisiert sind, tragen sie den Charakter der Allgemeinheit, statt den der Individualität. Der Versuch einer Stilbildung wird damit zum „ästhetischen Lö-

²²Behrens, „Kunst und Technik“, S. D280.

²³Ebd., S. D283.

²⁴Behrens hält es für müßig, sich über das „Plakathafte“ zu beschweren oder sich „philtrös“ über diese Auswüchse der Industrialisierung und des gesellschaftlichen Wandels auszulassen. Lieber solle man damit beginnen, diese Eindrücke harmonisch zu ordnen, den „volkswirtschaftlichen Nutzen der Abwechslungsfreude“ erkennen und ihn klug nutzen. Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 10.

²⁵Buddensieg/Rogge, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*, S. 58.

sungsversuch des großen Lebensproblems: wie ein einzelnes Werk oder Verhalten, das ein Ganzes, in sich Geschlossenes ist, zugleich einem höheren Ganzen, einem übergreifenden einheitlichen Zusammenhange angehören könne“.²⁶ Dieser Charakterisierung stimmt die Autorin uneingeschränkt zu. Wie Behrens diesen Raum jedoch generiert und welche Rolle dabei der Industrie und der Technologie zuteil wird, bleibt im Folgenden zu erörtern. Zunächst geht es darum, die Positionen auf den gesellschaftlichen Ebenen herauszustellen, die den gesellschaftlichen Raum ausrichten, seine Zentralität formen und damit nach Lefebvres Ordnung („Hierarchie“) und Struktur des gebildeten Raumes bestimmen.

Instanzen und Werte auf der Globalen Ebene

Auf der Globalen Ebene sind bei Behrens zweierlei Größen hinterlegt, die beide mit Werten und Maßstäben den gesellschaftlichen Raum dominieren: Kultur und Tradition auf der einen Seite, welche die geistigen Werte und psychischen Bedürfnisse umfassen; auf der anderen Seite die „zivilisatorischen Werte“, die auf der technologischen Entwicklung beruhen und durch Industrie und Wirtschaft vertreten werden.²⁷ Der Industrie und ihren gesellschaftlichen Vertretern schreibt er eine unbedingte Vormachtstellung in der zeitgenössischen Raumproduktion zu²⁸; die kulturellen Werte drohen daneben unterzugehen. Behrens stellt hier eine Fehlstelle in der Interessenvertretung fest. Kulturproduktion und industrielle Produktion haben sich voneinander getrennt und die Gesellschaft läuft Gefahr, im Glauben an die Technik den Ausdruck von Gebrauchszweck zur Kunst zu erheben. Diesen Weg lehnt Behrens ab. Er will das „Kunstwollen“²⁹ wieder zur Priorität des gesamten Schaffens einer Gesellschaft erheben, um auch die geistigen und psychischen Werte in der (Raum-)Produktion umsetzen zu können. Um dies zu erreichen, bedarf es

²⁶Vgl. Simmel, „Problem des Stiles“, S. 380, 383–384. Zit. n.: Buddensieg/Rogge, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*, S. 58.

²⁷Es ist bezeichnend für Behrens, dass er die Bereiche Technik, Industrie und Wirtschaft nicht wirklich trennt, dass sie meist im Verbund auftreten. Eine Ausnahme bilden Momente, in denen er Straßenszenen beschreibt, die Kulisse der Großstadt: Verkehr und Reklame, Geschwindigkeit und Lärm werden hier zu Eindrücken eines Raumes, der symbolisch für eine technologisch fortgeschrittenen Gesellschaft stehen. Sonst erscheint der „räumliche Alltag“ bei Behrens in Form von Gebäuden, Industriearchitektur oder Produkten und steht damit in direkter Verbindung zum produzierenden Gewerbe. Vgl. hierzu Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“. Auch Horst Claussen merkt an, dass „Behrens den Begriff Technik „synonym für die Produkte der Technik und deren Form“ verwendet., d. h. dass er nicht zwischen Technologie, Technik und dem industriellen Produkt nicht unterscheidet. Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, S. 78.

²⁸Anderson schreibt, die moderne Industrie werde bei Behrens zu „Patron und Medium für das Etablieren neuer Werte von nationaler Bedeutung“; im englischen Original: „Finally, in view of this contemporary need [...] modern industry had the opportunity to serve as both the patron and the medium for the establishment of new values of national significance.“ Anderson, *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*, S. 111.

²⁹Behrens bezieht sich hier auf Alois Riegl und fordert eine „teleologische Auffassung“ des Kunstwerks – im Gegensatz zu der „mechanistischen“ Auffassung, wie sie für ihn durch Semper vertreten wird. Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

einer Interessenvertretung der kulturellen Werte auf der Globalen Ebene, „starker Individualitäten“ (Künstler) und einer Verantwortlichkeit der Industrie, um die Opposition von Kunst und Technik in der materiellen Produktion aufheben zu können.³⁰

„Die Industrie hat es in der Hand, durch das Zusammenführen von Kunst und Technik Kultur zu schaffen. Durch die Massenherstellung von Gebrauchsgegenständen, die einer ästhetisch verfeinerten Anordnung entsprechen, würde nicht allein den künstlerisch empfindsamen Menschen eine Wohltat erwiesen, sondern Geschmack und Anstand in die weitesten Schichten der ganzen Bevölkerung getragen.“³¹

Indem die Industrie die materiellen Grundlagen des Alltags herstellt, nimmt sie für Behrens Einfluss auf die Umgangsformen der Gesellschaft: auf Kultur, „Geschmack und Anstand“. Dabei stellen neben der Produktion der Dinge ihre Verbreitung und Verfügbarkeit die ausschlaggebenden Faktoren dar. All dies macht die Industrie zu dem wichtigsten Verbündeten im Hinblick auf Behrens' Vision, die „neue Zeit“ (raum-)gestalterisch zu begründen. Während seine künstlerischen Bezüge auf Industrie und Produktion später analysiert werden (Abschnitt 5.2), ist hier hervorzuheben, dass Industrie und Technik, als Urheber und Produzenten des „zivilisatorischen“ Fortschritts, auf der Globalen Ebene den vorrangigen Platz einnehmen. Sie, bzw. ihre institutionellen Vertreter, sind die Instanzen, welche für die technologische Entwicklung stehen und denen Behrens daher eine führende Rolle in der kulturellen und ästhetischen Wertevermittlung zuschreibt; sie bestimmen „Geist“ und Gesicht („Eindruck“) des Kulturraumes federführend mit.³²

Bei der Frage nach der Repräsentation der auf der Globalen Ebene verankerten Werte geht es Behrens um eine Innen- und Außenwirkung. Kultur und Industrie repräsentieren für ihn den Status einer Gesellschaft: in geistig-emotionaler Hinsicht – hier geht es ihm um eine innere Geschlossenheit, eine soziale Identität – und im Hinblick auf einen nationalen Status. Beides wird von Behrens zentral entwickelt, das heißt, sie werden über die zentral gesetzten Instanzen Industrie und Kultur, in Zusammenarbeit mit dem Künstler, der die Übersetzung der kulturellen Werte übernimmt, in den gesellschaftlichen Raum

³⁰Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

³¹Behrens, „Kunst und Technik“, S. 285.

³²Behrens, „Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau“, S. 273. Horst Claussen weist darauf hin, dass sich diese Setzung Behrens' nur für kurze Zeit, „unter dem Erlebnis des 1. Weltkrieges“, wandelt: „Der Glaube an die große Idee von der „Veredelung“ der Technik durch die Kunst wurde nachhaltig erschüttert und er wandte sich [...] den traditionellen Techniken des Handwerks zu. Aber doch schon 1922 [...] überwand Behrens diese Krise und knüpfte an die Perspektiven von 1910 an: »Ernsthaft wird niemand auf die Ergebnisse der modernen Technik verzichten wollen. Wir benötigen sie heute mehr den je. [...] Gerade weil wir wirtschaftlich darnieder liegen, müssen wir unser Leben einfacher praktischer, übersichtlicher, umfassender gestalten. All dieses kann nur von der Industrie erhofft werden.«“ In: Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, S. 78–79.

hinein getragen.³³ „Es erscheint als logische Konsequenz“ daraus, so Behrens, dass „die Energie und die zuverlässige Tüchtigkeit der Industrie und des Großkaufmannsstandes, denen die rapide wirtschaftliche Entwicklung unseres Reiches zu danken ist“, sich auch räumlich darstellt:

„Bei dieser Sachlage erscheint nichts wichtiger, als anstatt das Unabwendbare mit leichtem oder schwerem Herzen hinzunehmen, im Gegenteil diesen Charakter einer stolzen Geschäftsstadt mit aller Absicht anzustreben [...]“³⁴

Die Leistungsträger der Gesellschaft sollen eine adäquate, repräsentative Stellung im Stadtraum einnehmen.³⁵ Diese zentrale Stellung ist Ausdruck einer Machtposition, die Behrens der Industrie im gesellschaftlichen Raum zuschreibt. Diese Position ist bei ihm unangefochten. Er beschreibt diese Vormachtstellung als eine in historischer Abfolge von Einflussgrößen erwachsene, welche Kultur und Kunst einer Gesellschaft nachhaltig geprägt haben.

„Wenn man [...] im Mittelalter von der Kunst der Kirche, in der Barockzeit von der Kunst der Könige, bei den Formen um 1800 von bürgerlicher Kunst sprechen kann, so glaube ich nun, dass heute unsere reich erblühte Industrie wieder einen Machtkreis bildet, der nicht ohne Einfluss auf die Kunst bleiben kann.“³⁶

So ist – aus seiner Sicht – zu verstehen, dass er diese Position nicht angreift, sondern nutzen will, um sein Ideal eines einheitlichen gesellschaftlichen Kultur- und Kunstraumes zu verwirklichen. Behrens' vermittelnder Ansatz ist nur aus dieser Position heraus zu verstehen: Er stellt die industrielle Entwicklung und die Vormachtstellung der sie vertretenden Instanzen nicht in Frage, oder glaubt, dies nicht tun zu können.³⁷ Die „zivilisatorischen Werte“ sind gesetzt und über die gesellschaftliche Ordnung fest im Raum verankert. Die geistigen Werte und psychischen Bedürfnisse – Gegenstand und Inhalt von Kunst und Kultur – muss Behrens daher mit dieser Voraussetzung verknüpfen, da er keine andere Instanz – abgesehen von einzelnen Persönlichkeiten – aufzeigen kann,

³³ „Deutsche Kunst und Technik werden so zu einem Ziele wirken: zur Macht des deutschen Landes, die sich dadurch zu erkennen gilt, dass ein reiches materielles Leben durch geistig verfeinerte Form geadelt ist“ Behrens, „Kunst und Technik“, S. D285.

³⁴ Behrens, „Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke“, S. 84–85.

³⁵ Vgl. Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“, S. 100–101.

³⁶ Behrens, „Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke“, S. 85.

³⁷ Seine Argumentation bekommt tatsächlich sogar häufiger einen erklärenden, fast bittenden Charakter, wenn er versucht, die Vorteile einer künstlerisch ansprechenden Gestaltung darzulegen. So formuliert er z.B.: „Dies sind alles keine Maßnahmen, die einen erhöhten Kostenaufwand verursachen“, „es darf sich nicht darum handeln, irgendeinen Aufwand zu betreiben“. „Aber wenn die Bedeutung solcher Anlagen für den kulturellen Aufbau unserer Zeit anerkannt wird, hindert doch nichts, ihnen die gebührende Sorgfalt [...] zuzuwenden, durch welche Schönheitswerte geschaffen werden können.“ Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“, S. 100.

die diese Interessen global vertritt. Seine zeitlich gesehen nicht untypische Wahl, diese kulturellen Werte daher über etablierte, bewährte Repräsentationsformen (klassizistische Anleihen, Vergleiche mit barockem Städtebau) einzubringen, verdeutlicht seine Situation und sein Anliegen. Er will der rein ökonomischen und wirtschaftlichen Ausrichtung etwas entgegensetzen, das diese letztlich aufwertet; gleichzeitig braucht er bei der Umsetzung seiner Idee, Industrie und Kunst zu verknüpfen, Formen die dieses Wagnis tragen und an sein Publikum vermitteln. Da er auf dem bestehenden gesellschaftlichen und argumentativen Setting aufbaut, das sich noch nicht auf eine wissenschaftliche Evaluation oder eine neue soziale Kräfteverteilung berufen kann, um die Allgemeingültigkeit neuer Repräsentationsformen zu begründen, muss Behrens sich auf die vorhandenen „guten alten Werte“ berufen und diese argumentativ mit den neuen verknüpfen, um der angestrebten Konstellation auf der Globalen Ebene auch in den Repräsentationsformen zu entsprechen. Der Bezug zur monumentalen Kunst, den er in obigem Zitat herstellt, legitimiert eine prominente Position der Industrie und deren Bauten im gesellschaftlichen und städtischen Raum. Schon an den Titeln seiner Aufsätze, unter anderen „Industriebau und Stadtgestaltung“, „Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau“ oder auch der Band „Vom sparsamen Bauen“³⁸, unter dem er die Gruppenbauweise der Öffentlichkeit vorstellt, lässt sich der Versuch Behrens' ablesen, die Werte und Maßstäbe der Industrie in die architektonische Raumbildung zu integrieren und mit denen von Kunst und Kultur zu verbinden.

Die Private Ebene: Gestaltung und Ordnung des Alltagsraums

Auch auf der Privaten Ebene hat sich die Technik etabliert, haben die Produkte der Industrie Einzug gehalten. Die technologische Entwicklung bestimmt in weiten Teilen die Arbeits- und Alltagswelt der Menschen. Sie wird zur Grundlage einer veränderten Lebensweise, die sich, wie Behrens in dem Artikel zur „Zeit- und Raumausnutzung“ beschreibt, auch auf die Ausrichtung der Wahrnehmung auswirkt. Die funktionale oder zweckorientierte Gerichtetheit von Handlungen führt zu einer veränderten Raumwahrnehmung³⁹ und zu anderen Ansprüchen an den Alltagsraum. Schon 1901 stellt Behrens fest, dass mit dem „psychischen Wohlgefallen am Nützlichen, am Zweckmäßigen“, der Wunsch aufgekommen sei, „den Zweck zu merken“.⁴⁰ Die technologische Entwicklung wird also zunehmend zu einem Einflussfaktor, der auch auf der Privaten Ebene Maßstäbe setzt. Zum einen durch äußere Einflüsse, durch Veränderungen des Alltagsrhythmus

³⁸Bibliographische Angaben zu den drei Titeln im Literaturverzeichnis.

³⁹Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

⁴⁰„Man legte Wert auf die Konstruktion, das Material des Objektes. Man ging weiter und betonte den Zweck und die Konstruktion, hob sie hervor, zeigte die Bauart, fertigte die Formen an, die zum Gebrauch einluden und kam dahin, logisch in diesem das künstlerische Element zu erblicken. Diese logische Entwicklung eines künstlerischen Erkennens, vereint mit dem Fortschritt unserer Technik und den neuentdeckten Materialien, bürgt für die Fruchtbarkeit und die Berechtigung eines neuen Stiles.“ In: Behrens, „Das Haus Peter Behrens. Einleitende Bemerkungen“, S. D274.

(Arbeit, Verkehrsmittel), des Erfahrungsspektrums und der sozialräumlichen Strukturen (Familienstruktur, Erwerbsarbeit), zum anderen durch veränderte Möglichkeiten des Konsums und der privaten Lebensführung (Haushaltsorganisation).

„Es will scheinen, als ob die Technik unser Sinnen und Trachten vor allem ändern in Anspruch nähme, als ob an die Stelle des Künstlerischen, das unser Leben früher erhöht und veredelt hat, die Mechanik treten wolle, an Stelle der Produktion die Reproduktion getreten sei.[...]“⁴¹

Der Einfluss der Nutzer auf die Ausrichtung des gemeinsamen Raumes ist hingegen sehr gering. Es sind die Vertreter der Instanzen auf der Globalen Ebene, die hier Entscheidungen treffen. Am deutlichsten wird diese Unterscheidung im Hinblick auf die Zugriffsrechte in folgender Aussage:

„Der Fabrikant sagt, er müsse diese geschmacklosen Waren anfertigen, weil das Publikum sie verlange. Hier liegt ein Irrtum vor, denn das Publikum kann keine positiven Wünsche äußern, weil es keine Vorschläge und Entwürfe machen kann. [...] Das geschulte Publikum geht von Laden zu Laden, um bessere Formen zu finden, das urteilslose Publikum indessen ist zu allem zu überreden.“⁴²

In dieser Aussage offenbart Behrens, dass der gesellschaftliche Raum, von dem er ausgeht, eine hierarchische Struktur im Sinne von Gestaltenden und “Geführten” (den Konsumenten) hat, in der Letztere keinen Einfluss auf die Ausrichtung der Raumproduktion haben. Diese Haltung zeigt sich auch in Behrens’ Formulierung des „teleologischen Kunstwollens“. Auf die Raumproduktion übertragen wäre dies eine auf feststehende ideelle Ziele ausgerichtete Raumbildung, die von einer sozialen Elite bestimmt wird.⁴³ Die Raumproduktion wird in ihrer Zentralität von den gesellschaftlichen Instanzen auf der Globalen Ebene bestimmt. Den Bewohnern wird von der Privaten Ebene [P] aus kein Einfluss auf deren Ausrichtung zugestanden.

Die Mittlere Ebene [M]

Die Mittlerebene [M] steht als die vermittelnde Ebene im Spannungsfeld der beiden Pole [G] und [P], sie ist der “Ort”, an dem Oppositionen zusammentreffen und Ausrichtung sowie “Form” aushandeln. In dieser Ebene setzt Lefebvre auch die Zentralität eines gesellschaftlichen Raumes an. Über diese Ebene werden Werte und Positionen verräumlicht, werden Ausdrucksformen und eine räumliche Struktur festgelegt. Entsprechend treten hier die Maßstäbe und Ausdrucksformen, die der Architekt für die Globale und die Private Ebene entwickelt, in Aktion. Peter Behrens formuliert:

⁴¹Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 125.

⁴²Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

⁴³Ebd. und Behrens, „Kunst und Technik“, S. D280, D285.

„Da sämtliche Erzeugnisse einer Gesellschaft in Bezug zur Architektur stehen“ ist es die Aufgabe „des Raumkünstlers und Architekten, [...] die Gegenstände, die früher bei einer künstlerischen Gliederung des Raumes durch ihren technischen Charakter störend waren, nunmehr auch der Gesamtordnung künstlerisch einordnen zu können.“⁴⁴

Die Zentralität dieser Gesamtordnung und die Formen der Integration von Technologie, im Sinne eines Entwickelns von ordnenden Maßstäben und deren baukünstlerische Repräsentation, herauszuarbeiten, ist Ziel der folgenden Untersuchungsschritte.

5.2. Aneignung: Raumproduktion im Kontext technologischer Entwicklung

5.2.1. Technik als „Leitmotiv“: Das Sublime der Maschine in der Raumbildung

Ansatz

Behrens setzt bei Industrie und Technologie als maßgeblichem Faktor für die Raumproduktion an, weil diese seiner Meinung nach sowohl die Mittel als auch die Anforderungen der Zeit hauptsächlich bestimmen – sie bilden für ihn den „Bedingungskomplex“.⁴⁵ Im Hinblick auf eine gesellschaftliche Raumbildung müssen Architektur und Design für ihn aber über diese materielle und zweckdienliche Basis hinaus gehen! Es geht ihm darum, nicht allein einem Zweck zu entsprechen und Technik sowie Konstruktion sprechen zu lassen. Er will den „Charakter“ der neuen Materialien und Produktionsmethoden erfassen und in eine Form umsetzen, die mehr darstellt: eine Form, die über das Funktionale hinaus auch „Erfüllung des psychischen Dranges“ sein und einem „Schönheitssinn“ (d. h. künstlerischen Wertmaßstäben) entsprechen soll. Nur unter Einbezug dieser Aspekte ist es seiner Ansicht nach möglich, Gestaltungskriterien und „Produkte“ zu gewinnen, die der Art und dem Rhythmus ihrer Zeit entsprechen⁴⁶, die also auch Geist und Befinden der „neuen Kultur“ repräsentieren können:

„Im Gegensatz zu der Semperschen mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerks muss eine teleologische treten, indem im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten zweckbewussten Kunstwillens erblickt wird, das sich im Kampf mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt.“⁴⁷

⁴⁴Behrens, „Kunst in der Technik“, S. D275.

⁴⁵Behrens, „Kunst und Technik“, S. D282, 285.

⁴⁶Ebd., D280-281 und 284.

⁴⁷Ebd., S. D280; Für Behrens ist ein Werk nach der Auffassung Sempers als das Resultat von Gebrauchszweck und Technik, d. h. von Stoff, Werkzeug und Prozeduren, die bei der Herstellung zur Anwendung kommen, anzusehen. Seine Vorstellung von Baukunst setzt er davon ab, in dem er das „Kunstwollen“ Riegls als zielführendes Argument für seine Gestaltungsstrategien einführt. Behrens verwendet den Begriff, um darauf zu verweisen, dass der Architekt noch einem „Ziel“ zu dienen habe, das in die Ausdrucksform Weiteres einbringt; etwas, das über die von Semper genannte Dreiheit von Zweck, Rohstoff und Technik hinausgeht. Vgl. hierzu Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

Auf die Raumbildung übertragen bedeutet dies, dass neben den Kriterien einer zweckdienlichen Praxis auch dem Anspruch Raum gegeben werden muss, dass eine Verbindung zu dem aufgezeigt wird, was Behrens mit Kultur zu umschreiben versucht: Eine Bedeutung, die über den „Formausdruck“ auf eine einheitliche und ganzheitliche Grundlage im gesellschaftlichen Raum verweist.⁴⁸ Dieser lebensweltliche Rahmen der Raumproduktion hat für Behrens verschiedene Aspekte, die unterschiedlich stark von der technologischen Entwicklung berührt werden.

Zu diesen Aspekten gehören die räumliche Praxis und die Wahrnehmung der Bewohner und Nutzer des Raumes. Wie er am Beispiel der Zeit- und Raumausnutzung 1914 beschreibt (vgl. 5.1.1, S. 86), führt eine veränderte Ausrichtung der räumlichen Praxis zu einer anderen Art des „Sich-Befindens“ und des Wahrnehmens von Umwelt. Diesen Aspekt möchte er in der architektonischen Raumbildung wie im Produktdesign berücksichtigt sehen (hierzu auch die Abschnitte 5.2.2, Den Raum aktiv werden lassen und 5.2.4, Typen und räumliche Ordnung).

Ein weiterer Aspekt betrifft den Gelebten Raum. Hier versucht Behrens, bestimmte Aneignungsformen von Technik und Maschine mit einzubeziehen bzw. dem Nutzer nahe-zulegen. Es geht ihm darum, gestalterisch von einer technisch-konstruktiven Zweckform auf eine Umgangsform zu übersetzen, die in der Lage ist, weitere Aspekte der menschlichen Beziehung zu den Dingen zu repräsentieren und dies in der Raumbildung zu nutzen. Zum Ingenieurbau schreibt er:

„Aber es scheint, als ob man bisher im Ingenieurbau allein das Nützliche erkannt habe, dass man ihn im Städtebau litt und duldete, wo man ihn benötigte. [...] So kam man beim Bauen dazu, das Neue und Fremdartige, das in kühnen technischen Berechnungen lag, nach außen zu mildern, den Gewohnheitsformen anzupassen, die Konstruktionen „anständig“ zu machen [...]“⁴⁹

Was Behrens kritisiert, ist die Aneignung der neuen und fremden Einflüsse durch ein Verdecken mit bekanntem Formenvokabular („Gewohnheitsformen“). Diese Strategie, das Neue sozusagen unter alten Repräsentationsformen zu verstecken, die er in der Produktgestaltung wie in der Architektur bemerkt, möchte er umlenken.

Statt „anständig zu machen“ fordert Behrens, „die Romantik unserer Zeit“ „in der Technik zu erkennen“ und diese als „Leitmotiv“ für die Raumgestaltung zu nehmen: das „Streben über die Erdschwere hinauszukommen“, den „kühnen Flug in unerforschte Gebiete“, die „Abenteuerlust, Unmögliches zu erreichen“. „Gerade das Groteske“, die „bizarren Formen“ zu nehmen, die Phantastik zu steigern, das sei noch kaum versucht

⁴⁸Stil definiert Behrens als einen „einheitlichen Formausdruck, den die gesamten Geistesäußerungen einer Epoche“ ergeben; „der einheitliche, nicht aber der besondere oder gar der absonderliche Charakter ist das Ausschlaggebende.“ Behrens, „Kunst und Technik“, S. D279.

⁴⁹Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“, S. 100.

worden. Nur dadurch ist es seiner Ansicht nach möglich, zum Beispiel „im städtebaulichen Sinn dem Stadtbild Akzente zu geben, die seine Bedeutung und seinen Charakter heben.“ „Einen merkbaren Erfolg“, das heißt eine gelungene Umsetzung der technologischen Entwicklung kann es nach Behrens nur geben, „wo Ingenieur und Stadtbaukünstler zusammen arbeiten“⁵⁰; auf andere Bereiche übertragen hieße das: überall dort, wo Technik und Kunst zu einer Einheit gebracht werden.⁵¹

Mit Kraft, Energie und dem Phantastischen würden die Repräsentationsformen nicht nur an die räumliche Praxis und die sinnlichen Erfahrungswerte der Nutzer anknüpfen, sondern auch Werte aus dem Gelebten Raum mit einbeziehen. Wenn auf diesem Wege Kriterien zu der Entwicklung von Ausdrucks-Formen gewonnen werden könnten, die es erlauben, das Fremde und Neuartige, das der Technologie und ihren Anwendungsbereichen anhaftet, in den gesellschaftlichen Raum zu integrieren ohne sie zu maskieren („anständig“ zu machen), wäre eine städteplanerische bzw. architektonische Umsetzung im Sinne neuer Ausdrucksformen gelungen. Konstruktion und Technik könnten dann als konstitutive Basis der gemeinsamen Raumproduktion dienen.

So wie Behrens es in obigem Zitat nahelegt, wurde diese Basis bisher verdeckt, durch ein Hinzufügen, Abmildern oder Bedecken der technisch-konstruktiven Formen (z. B. bei Ingenieurbauten). Die gemeinschaftlichen Ausdrucksformen („Gewohnheitsformen“) bedienten sich also bisher eines anderen, zeit- und kontextfernen Formenvokabulars – anderer Repräsentationsformen. Die Architektur soll sich nun selbstbewusst der Elemente bedienen, welche die Zeit bestimmen, und die baukünstlerischen Möglichkeiten, die in Technik und Konstruktion liegen, bewusst einsetzen, statt sie zu verstecken. Für die Produktgestaltung gilt das ebenso. Räumliche Praxis, Wahrnehmung und Werte aus dem Gelebten Raum sollen in die Formensprache integriert und dadurch Bezugspunkte in der modernden Welt geschaffen werden. Durch den gestalterischen Bezug auf Bereiche der Lebenswelt der Nutzer sieht Behrens die Chance, die gesellschaftlichen Kohäsionskräfte visuell, aber auch emotional so zu stärken, dass die neuen Repräsentationsformen – der neue „Stil“ – durchgängig getragen werden können.

Entwicklung der Repräsentationsformen

Wie hat dieses neue Formen-Vokabular aber nun auszusehen? Wo genau bindet es an den Dimensionen der Raumproduktion an und wie kommt der Architekt zu den Repräsentationsformen? In seinem Vortrag zu „Kunst und Technik“ erläutert Behrens die Beziehung zwischen Technik (der technisch-konstruktiven Produktionsform) und künstlerischer Repräsentationsform in Bezug auf die Eisenkonstruktion des Eiffelturms, an dessen Beispiel er seine Argumentation aufbaut:

„Der Erfolg der Statik ist zweifellos, das Minimum an Material für eine Kon-

⁵⁰Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“, S. 100.

⁵¹So gefordert u. a. in einer Rede von 1909. Wiedergegeben in: Behrens, „Kunst und Technik“.

struktion ermitteln zu können, und die Schönheit des Eisenmaterials liegt zum Teil in der Festigkeit ohne Massenwirkung. Es hat gewissermaßen eine entmaterialisierende Eigenschaft. Dieser Character darf nun freilich [...] zum Ausdruck kommen, dennoch aber soll der raumkörperliche Gedanke einer Architektur nicht Einbuße erleiden.“⁵²

„Architektur“, so betont Behrens, „ist Körpergestaltung“. „Ihre Aufgabe ist es nicht, zu enthüllen, sondern [...] Raum einzuschließen.“ Die Architektur muss den Raum bereitstellen, der dem Anspruch der Zeit entspricht; dem Anspruch der Industrie, der Stadt oder dem des einzelnen Bewohners nach Luft, Licht, ungehinderter Kommunikation und Verkehr, nach voller Ausnutzung der Fläche.⁵³ Trotz der Bedeutung dieser funktionalen Ansprüche, die durch die technologische Entwicklung für Behrens in weitem Umfang befriedigend gelöst werden können, ist für ihn eines nicht zu vernachlässigen: Es sei „kein Grund vorhanden, dass darum nun die ganze Architektur den Eindruck eines dünnen, drahtartigen Stabgerüsts oder fadenscheinigen Rahmenwerks“ mache. Niemand würde an der technischen Machbarkeit, an der ingenieurtechnischen Konstruktion zweifeln, „aber es ist ein anderes, ob für das Auge ein dynamischer Ausdruck sichtbar wird und somit eine ästhetische Forderung erfüllt wird“. Und für diese „für das Auge sinnfällige Wirkung“ ist die Architektur bzw. der Gestalter zuständig.⁵⁴ Hierfür ist zudem Körperlichkeit, das heißt, wahrnehmbare Masse, notwendig; das ist es, was Architektur für ihn auszeichnet, unabhängig von den neuen Möglichkeiten der Konstruktion. „Wenn nun gesagt wird, die Schönheit der puren Eisenkonstruktion liegt in der Linie, so wiederhole ich, die Linie ist wesenlos, die Architektur liegt in der Körperlichkeit.“

Behrens verwendet den Ausdruck „sinnfällig“ im Gegensatz zu der rein rationalen und technischen Lösung einer (gestalterischen) Aufgabe. Er betont damit den Aspekt der Nutzer-Wahrnehmung bei Architektur und Raumbildung. In einem Vortrag von 1910 weist er darauf hin, dass aus eben diesem Grunde, eine *sinn-fällige* Wirkung zu erzielen, zum Beispiel am Eiffelturm mehr Material verbaut worden sei, als aus rein konstruktionstechnischen Gründen hätte verwendet werden müssen.⁵⁵ Man habe also hier bei der Ausführung nicht nur auf die Stabilität des Turms geachtet, sondern auch auf die Wirkung, die beim Betrachter erzeugt werde. Architektur, das will Behrens an diesem Beispiel zeigen, hat die Aufgabe, eine plastische und räumliche Wirkung zu erzeugen, einen sinnfälligen raum-körperlichen Zusammenhang für den Betrachter herzustellen. Im Dienste dieser Aufgabe sind die gestalterischen und baukünstlerischen Werkzeuge einzusetzen.

⁵²Behrens, „Kunst und Technik“, S. D283.

⁵³Ebd.

⁵⁴Ebd., S. D283–284.

⁵⁵„... dabei ist nun noch zu bemerken, dass gerade der Eiffelturm, wie mir von fachmännischer Seite gesagt wurde, aus Schönheitsgründen mehr Material zeigt, als wie zu seiner reinen Konstruktion notwendig gewesen wäre.“ Ebd., S. D283.

Technik oder das Technische eröffnen für Behrens eine Bedeutungsperspektive, werden zu einem Referenzrahmen für die gestalterische Tätigkeit. „Technik“ ist für ihn mit bestimmten Konnotationen verbunden: Mit Zweckmäßigkeit, Sachlichkeit und einer schlichten, praktischen Gestaltung, die sich an der Dienstbarkeit des Gegenstands orientiert⁵⁶; darüber hinaus sind für ihn Phantastik, Kühnheit und Kraft von Bedeutung, wie oben gezeigt wurde. Diese Eigenschaften sollen nun auch bei Gestaltung und Architektur in den Vordergrund treten. Der Bezug auf die Technik läuft dabei über das Entwickeln bestimmter optischer und struktureller Merkmale, die mit diesem Bezugsfeld in Verbindung stehen, ohne dass sie 1 : 1 übernommen werden.

Für die Raumbildung heißt das, dass es dieser Referenzrahmen ist, mit dem auf »Technik« verwiesen wird und worauf sich eine Form oder ein Raum durch gestalterische Merkmale bezieht. Es geht bei der architektonischen Raumbildung nicht um Technik oder neue Technologie(n) an sich, sondern um die Raumwirkung, die hierüber erzeugt werden kann. Die Konstruktion anzudeuten, ein bestimmtes Material zu verwenden, einen bestimmten Rhythmus durch die Anordnung zu erreichen oder Oberflächen auf eine bestimmte Art und Weise zu behandeln, sollen auf den (gelebten, erfahrbaren) Zusammenhang mit Technologie verweisen. Hier geht es um das Ziel, Bedeutungszusammenhänge herzustellen, Räume der Repräsentation (\Rightarrow Gelebter Raum), die über Form und Gestaltung bestimmte Eigenschaften für den Nutzer erhalten sollen, die mit Technik, Konstruktion, Maschine usw. assoziiert werden.

Aus der Differenz zwischen dem „technischen“ Inhalt (dem „Stabgerüst“⁵⁷, der „häßlichen Konstruktion“⁵⁸) und der menschlichen Umgangsform (Sinnlichkeit, Leiblichkeit, Bedeutungszuschreibungen jenseits der Funktionalität) erwächst für Behrens die Notwendigkeit einer künstlerischen Übersetzung; einer räumlich-plastischen Übersetzung, die, um die Beziehung von Mensch und Umwelt repräsentieren zu können, einer „mediatorischen Matrix“, einer Hülle, bedarf. Behrens formuliert:

„Uns verwirklicht den Raum das, woran unsere Sinne ein [sic!] Halt finden, das sie aufnehmen können als Relation zu unserer Gedankenwelt.“⁵⁹

Für Behrens heißt das, dass „Raumgrenzen“ eine bedeutende Funktion erfüllen. Diese Aufgabe beinhaltet, dass „sie sich legitimieren durch ihre Beziehungen zur weiteren Um-

⁵⁶In Verschiedenen Artikeln weist Behrens auf diese Attribute hin, die mit Technik in Verbindung gebracht werden. 1929 schreibt er: „Wie es Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus gab, so ist das Wort unseres modischen Bekenntnisses wohl »Neue Sachlichkeit«. [...] durch diese Sachlichkeit [wird], in dem sie zum künstlerischen Prinzip erhoben wird, alles Technische in den Vordergrund gebracht, sozusagen salonfähig gemacht. Und dies ist wohl das eigentlich Wertvolle an der neuen künstlerischen Auffassung, [...], dass sie einen engen Zusammenhang und Arbeitsgemeinschaft mit der technischen Produktion sucht.“ Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 125.

⁵⁷Behrens, „Kunst und Technik“, S. D283.

⁵⁸Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

⁵⁹Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. D288.

welt oder sich darstellen als Teile einer größeren Zusammengehörigkeit“.⁶⁰ Das allein ist durch die technische Beherrschung von Materie nicht zu leisten. Es bedarf jemandes, der Übersetzungsarbeit leistet, der den Bezug zur Lebenswelt hineinbringt. „Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik“ stellen für Behrens hierbei „Reibungskoeffizienten“ dar.⁶¹ Es ist am Künstler und Architekten, auf dieser Basis aufbauend einen *sinnfälligen* Ausdruck zu entwickeln – eine Repräsentationsform, die einen Zusammenhang von Inhalt und Form herstellt, der dem Gebrauch und dem „sinnlichen Umgang“ entspricht.⁶² Wie Behrens am Beispiel des Eiffelturms zu zeigen versucht, besteht eine Diskrepanz zwischen technologischer, konstruktiver oder materieller Leistung und dem Verständnis des Rezipienten, der diese Leistung sehen und spüren muss. Für Behrens ist die Verständlichkeit (die „Sinnfälligkeit“) das erklärte Ziel von Architektur und Produktgestaltung. Sie müssen über den Ausdruck »Bedeutung« herstellen, das heißt Sachlichkeit, Phantastik, Kraft, Funktionalität usw. darstellen. Letztere stellen Interpretationen (Aneignungsformen) von Technologie dar und hierüber, über die entworfenen Repräsentationsformen, können Planer und Gestalter an den Dimensionen der Raumproduktion (z. B. den Gelebten Raum der Bewohner) anknüpfen.

Diesem umfassenden Bezugsrahmen menschlicher Lebenswelt zu entsprechen und dadurch Lesbarkeit und Aneignungsmöglichkeiten der Dinge oder Werke für einem größeren Kreis an Rezipienten zu garantieren, das sind für Behrens Aufgaben, die durch ein reines Verwenden oder gar Offenlegen von Technik oder Konstruktion nicht bewerkstelligt werden können. Ihm geht es um eine gestalterische und baukörperliche *Verdeutlichung* von Prinzipien und das Herstellen von Zusammenhang, wo Technik und der technische Fortschritt zu immer komplexeren und unübersichtlichen Lösungen gelangen. Zu diesem Zwecke ist das „Verkleiden“ oder „Verhüllen“ der Konstruktionsform nicht nur sinnfälliger, sondern notwendig.⁶³ Tilmann Buddensieg macht diesen Gestaltungsanspruch am Beispiel technischer Geräte, die Peter Behrens im Laufe seiner Tätigkeit für die AEG gestaltet, sehr deutlich.⁶⁴ Karin Wilhelms Beitrag im selben Band zeigt, dass diese Form der Umsetzung auch bei den Industriebauten Behrens' zu beobachten ist.⁶⁵ Buddensieg schreibt hierzu:

⁶⁰Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. D288.

⁶¹Behrens, „Kunst und Technik“, S. D281.

⁶²Buddensieg beschreibt den Zusammenhang aus technisch-konstruktiver Herstellungsform und baukünstlerischem Ausdruck bei Behrens mit dem Begriff „ästhetische Analogie“. Er schreibt, bei Behrens sei es Aufgabe der Kunst, „den technisch bedingten Komplikationsgrad technischer Geräte und Bauten in eine ästhetische Analogie zu übersetzen [...]“, in: Buddensieg/Rogge, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*, S. 58.

⁶³Vgl. hierzu Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1. Behrens diskutiert hier die Notwendigkeit des Verhüllens und bringt Beispiele aus der zeitgenössischen Architektur.

⁶⁴Buddensieg/Rogge, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*, S. 38–53.

⁶⁵Sie zeigt sehr deutlich auf, wie die verschiedenen Fronten der AEG-Turbinenhalle hinsichtlich ihrer repräsentativen Funktion gestaltet werden: Die Frontseite an der Huttenstraße (Abb. B.2) als statisch-erhabene klassizistisch anmutende Giebelfront; an der Längsseite zur Berlichingenstraße wird die Konstruktion rhythmisch und analog zur innen stattfindenden Maschinenarbeit ausgeführt. In beiden Fällen wird das konstruktiv-technische Thema von Tragen und Stützen aufgegriffen, jedoch völlig

„Da sich die technische Qualität der Geräte dem Urteil, mehr noch dem Vergleich des Käufers notwendig und zunehmend entzog, wurde der ästhetische Fortschritt als werbende Analogie und evidente Überlegenheit des Gerätes eingesetzt. Was in der der Hülle zu Tage liegt, kann nicht die Mechanik des Gerätes sein, weil sie formlos, empfindlich, gefährlich und unverständlich ist, sondern nur die sinnliche Analogie zu deren Produktions- und Funktionsbedingungen.“⁶⁶

Bei der gestalterischen Umsetzung kommt es Behrens also nicht darauf an, eine technische Leistung oder das konstruktive „wie“ offenzulegen, sondern eine bestimmte Wirkung zu erzeugen, was bedeutet, auf die Wahrnehmung und die Erwartungshaltung der Rezipienten einzugehen. Eigenschaften wie Stabilität, Kraft oder eine bestimmte Funktion sollen *ersichtlich* und von der Wahrnehmung her schlüssig sein – unabhängig von einer technisch machbaren Lösung.⁶⁷ Ihm geht es darum, Typen zu schaffen, die einer Sache, ihrer Funktion und der Bedeutung für die Nutzergemeinschaft *charakteristischen Ausdruck* verleihen und diese Formen im Alltag zu etablieren. Ob es sich dabei um Architektur oder Gebrauchsgegenstände handelt – das Ziel bleibt das selbe⁶⁸: Die Aufgabe des Gestalters (Architekten) ist es somit, als Mittler zu agieren und zwischen technisch Möglichem und dem menschlichen Umgang bzw. den „Funktionen“ in der Lebenswelt zu übersetzen. Die konstruktiv-technische Form ist in einen Rahmen des menschlichen Umgangs zu setzen um einen klaren Bezug zwischen Bedeutung und Form herzustellen. Hierzu kann es durchaus angebracht sein, Details zu verhüllen, um über eine so geschaffene Zwischenebene die Übersetzung von Maschine zu Mensch leisten zu können. „In der Verkleidung“ von Konstruktionsteilen darf laut Behrens „ein Prinzip erkannt werden, dass in Zukunft von Wichtigkeit“ sein wird.⁶⁹

Fazit:

Der neue Referenzrahmen, das „Leitmotiv Technik“, ist ein paradigmatischer Ausdruck für Behrens' Versuch, zwischen Technologie und Kunst zu vermitteln und darüber hinaus eine einheitliche Ausdrucksform (= Umgangsform) für den „gesellschaftlichen Gesamtkörper“ zu etablieren. Technologie steht dabei für die zivilisatorischen Werte, die in den gesellschaftlichen Raum eingebracht werden; Kunst für den kulturellen Gegenpol, unter den Behrens auch die geistigen und psychischen Bedürfnisse der Nutzer subsumiert.

Die Ausdrucksformen, die über die architektonische oder produktgestalterische Tätigkeit etabliert werden sollen, sollen auf Eigenschaften verweisen, die Behrens als bedeut-

unterschiedlich umgesetzt. Vgl. Wilhelm, „Fabrikenkunst“, S. 144.

⁶⁶Buddensieg/Rogge, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*, S. 48. Vgl. hierzu die Beispiele Ventilator, Bogenlampe und Klingelschilder, Abb. B.11 und B.12.

⁶⁷Behrens, „Kunst und Technik“, S. D283–2844.

⁶⁸Ebd., S. 284.

⁶⁹Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

sam für die Nutzergemeinschaft ansieht. Dies ist zum einen die veränderte Praxis, auf die reagiert werden muss; mit ihr kommen neue Werte und Wahrnehmungsformen in den gesellschaftlichen Raum. Zum anderen ist dies ein gesellschaftlich-kultureller Rahmen, für den gleichfalls Werte vorliegen und für den etablierte Repräsentationsformen bestehen; diese stellen etwas Bewährtes und Bekanntes dar. Beide Seiten versucht er gestalterisch zu verbinden. Das Leitmotiv Technik soll – nutzerorientiert – einen lebensweltlichen Zusammenhang über die gestalterische Form herstellen.

Behrens schlägt vor, über Repräsentationsformen, die einerseits an Technologie (bzw. an die damit verbundenen Assoziationen Kraft, Sachlichkeit, Phantastik, Rhythmus usw.) anbinden und andererseits an bestehende Kulturwerte (Gemeinschaft oder bestimmte psychische Bedürfnisse wie die nach Stabilität, Kontinuität und Geschlossenheit) eine Brücke zu schlagen.⁷⁰ Das „Sublime der Maschine“ soll für die Rezipienten die einenden oder verbindenden Eigenschaften repräsentieren und so zu einem (künstlerischen) Leitbild werden, das durch die verschiedensten lebensweltlichen Bereiche hindurch führen kann. Was Behrens letztendlich durch diese Form der gestalterischen Aneignung erreichen will, sind umfassend greifende Repräsentationsformen, die auf ein zentrales Ordnungssystem verweisen können, auf eine gemeinsame Kultur und einen einheitlichen Raum, der die Technologie zu integrieren vermag. Diese Zielsetzung macht seine vermittelnde Position zwischen Tradition und technologischer Innovation, „Maschine“ und Nutzer aus. Sie bestimmt auch seine Haltung, dass Technologie, sei es die Konstruktion eines Baus oder das technisch-konstruktive Innenleben eines Gegenstandes, dort zu verhüllen ist, wo die nackte Konstruktion dem „sinnfälligen Ausdruck“ zuwider läuft. Diese vermittelnde Haltung und das Verwenden sinnlicher, körperlich manifester Anhaltspunkte, wird bei der Untersuchung der weiteren Gestaltungsstrategien immer wieder zum Ausdruck kommen.

⁷⁰Der Bereich des Kulturwertes und dessen Repräsentationsformen, auf die Behrens sich mit dem „vorhandenen guten Geschmack“ bezieht (Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1), bleiben Bezugsgrößen, die er nicht eindeutig definiert. Einige Referenzen auf die Klassische Antike, auf das Mittelalter und auf die bürgerliche Kunst um 1800 (In: Behrens, „Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke“, S. D286), sowie die regelmäßige Betonung von Harmonie, Proportion und Gesetzmäßigkeit (u. a. in: Behrens, „Was ist monumentale Kunst?“ und Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“) verweisen auf ein Absetzen von einigen zeitgenössischen Stilformen und auf eine Orientierung an einer klassischen Gestaltungslehre (Vgl. hierzu auch den Abschnitt zur Monumentalität unter Punkt 5.2.3). Der Kulturwert bildet in jedem Fall den Gegenpol zu den Bezugsgrößen, welche durch die technologische Entwicklung als abstrakte Werte in den gesellschaftlichen Raum eingebracht werden (Ökonomie, Effizienz usw.). Der Widerstreit zwischen diesen beiden Maßstäben, den er auch mit der Gegenüberstellung der zivilisatorischen und der kulturellen Werte beschreibt, ist das Grundproblem von Gestaltung und Architektur bei Peter Behrens.

5.2.2. „Den Raum aktiv werden lassen“: Bewegung, Rhythmus und Raumbildung

„Die neue Zeit, die manchen Stimmungsreiz träumerischer Behaglichkeit verwahrt hat, stellt neue Aufgaben an die Kunst, die zu einer einheitlichen großen Erfüllung gelangen, wenn wir die rhythmische Schönheit dieser Zeit erkennen.“⁷¹

Ansatz: Rhythmus als Ausdrucksform einer zeit- und raumökonomischen Ausrichtung von Raum

Die Entwicklungen in Technologie und Industrie führen für Behrens zu einer Veränderung in der räumlichen Praxis. Auf allen Ebenen (auf der Privaten Ebene, im städtischen Raum und auf der Globalen Ebene) setzt sich nach seiner Beobachtung die Zeit- und Raumausnutzung als Ziel und Folge der Technisierung im Alltag durch. Das bedeutet eine Betonung der Ökonomie und Zweckmäßigkeit, die Ausrichtung räumlicher Strukturen an Funktionalität und die Möglichkeit oder das Bedürfnis nach zügiger Erledigung und dem schnellen Zurücklegen von Wegstrecken. Diese Beobachtung beschreibt einen Wertewandel, der eng mit der Technologie und ihrem Einsatz in Produktion, Verkehr und bei der Verrichtung alltäglicher Handlungen verbunden ist.

Das Heranziehen von Produktionsanlagen und ihren neuen Ordnungsstrukturen als Vergleich geschieht bei Behrens vor dem Hintergrund, eine funktionale, an Zeit- und Raumnutzung ausgerichtete Gliederung des gesamten städtischen Raumes zu begründen. In seinem Aufsatz zur Zeit- und Raumausnutzung⁷², wie z. B. auch in dem wesentlich späteren Artikel zu Industriebau und Stadtgestaltung⁷³, stellt er nicht nur die Bedeutung der neuen wirtschaftlichen Zentren heraus, sondern er zeigt an ihnen eine neue räumliche Struktur. Diese richtet sich an Produktions- und Handlungsabläufen aus, trennt Bewegungsräume von Stätten, die bestimmte Tätigkeiten versammeln.

Behrens Ansatz ist es, diese Praxis zur Basis der architektonischen Raumproduktion zu machen; sowohl im Hinblick auf die Struktur des gesamten städtischen Raumes als auch auf die Entwicklung von Gebäudetypen und deren Gliederung. Der städtische Gesamtkörper soll in seiner rhythmischen Struktur der räumlichen Praxis seiner Bewohner entsprechen. Dieses Diktum gilt weiter auch für einzelne „Bestandteile“ des Raumes. Der Rhythmus soll die Ausrichtung der urbanen/räumlichen Praxis spiegeln und gleichzeitig die Stellung der einzelnen Gebäudetypen – ihren Platz – im Gesamtraum bezeichnen.

„[...] denn in der Tat handelt es sich doch bei den baukünstlerischen Formen nicht mehr um solche, die im stofflich empfindenden Sinne einer Zweckmäßigkeit schmeicheln oder konstruktive Notwendigkeiten vortäuschen, sondern nur darum, durch Rhythmus, dem Spiel der Linienführung und des

⁷¹Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 10.

⁷²Ebd.

⁷³Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“.

Flächenwechsels, also auf abstraktem Wege *Raumideen zu versinnbildlichen, den Raum aktiv werden zu lassen* [Herv. d. Verf.], in ähnlichem Sinne, wie von dem gotischen Langschiff gesagt worden ist, es sei Spiegel einer Prozession.“⁷⁴

Rhythmus und eine an der Bewegung orientierte, „perspektivische“ Ausrichtung des Städtebaus bzw. der Architektur repräsentiert für Behrens die räumlichen Praxis im modernen (Stadt-)Raum; über den Rhythmus integriert er das Moment der Zeit und die Raumwahrnehmung der Nutzer in seine Kriterien zur Raumbildung. Der urbane Raum oder ein Gebäude werden über den Nutzungs-Rhythmus charakterisiert und dieser soll nun Eingang in die architektonische/städtebauliche Gestalt finden, mit dem Ziel, zu einem baulichen Ausdruck urbaner oder produktionstechnischer Praxis zu gelangen:

„Rhythmus ist eigentlich ein Zeitmaß, ein Maß der Bewegung. Aber es erscheint berechtigt, diese Bezeichnung auch für die bildenden Kunst in Anspruch zu nehmen, wenn man geneigt ist, sie nicht für etwas Starres, sondern als etwas organisch Lebendiges aufzufassen.“⁷⁵

Repräsentationsformen

Eine hierarchische Raumstruktur Die Gliederung durch ein körperlich-rhythmisches In-Bezug-Setzen ist bei Behrens eine den gesamten Stadtraum umfassende Strategie, funktionale Zusammenhänge abzubilden. Sein Ansatz, die neue zeit- und raumökonomische Praxis zur Grundlage der Organisation des Raumes und deren Repräsentation zu machen, verbindet alle Einheiten des Stadt- und Siedlungsraums zu einem Raum-Ganzen. Die Durchgängigkeit dieser Gestaltungsstrategie ist die Folge seines erklärten Zieles, den Alltag der Menschen in einen räumlichen wie kulturellen Gesamtzusammenhang einzubinden.

In seinem Artikel zur Zeit- und Raumausnutzung im Jahrbuch des Werkbundes von 1914 spricht er sich für die Aufnahme des Bewegungs- und Gebrauchs-Rhythmus in eine horizontale bzw. vertikale Gliederung des Stadtraums aus. Der „Takt“ bzw. die Struktur des Raumes richtet sich, in City und Siedlung, an Gebrauch und Handlungs- bzw. Bewegungsfrequenz aus, die baulich wiedergeben werden soll. Architektonisch umgesetzt bedeutet dies, dass der Rhythmus der baulichen Gliederung das Verhalten der Nutzer und deren Ansprüche an die konkreten Orte (schnelle Fortbewegung, Aufenthalt oder Ruhe) widerspiegeln soll:

„Zunächst wird die innere Geschäftsstadt immer mehr einen ausgesprochenen Charakter erhalten. Die Zeit- und Raumausnutzung wird von selbst dazu führen, die Häuser so hoch wie möglich aufzuführen. [...] Und diese Höhenentwicklung ist nicht nur für das einzelne Haus von Bedeutung, sondern vor

⁷⁴Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. D288.

⁷⁵Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 7.

allem im städtebaulichen Sinne. [...] Wenn so die Geschäftsstadt ihr typisches Gepräge erhält, so ist nichts natürlicher, als dass die den Städten vorgelagerten Vororte zu einer Landhauszone werden, deren Bauart im Gegensatz zum Vertikalismus der inneren Geschäftsstadt horizontal charakterisiert ist.“⁷⁶

Ein Auftürmen von Baumasse bedeutet also das Zusammenlaufen, ein Zusammenballen von Geschäftigkeit, verbunden mit einer hohen Nutzungsfrequenz und dem Anspruch an möglichst kurze Strecken. Dies kennzeichnet in der Stadt das Zentrum mit seinen Einkaufsstraßen, Geschäftshäusern, kulturellen Zentren usw. Ein Abflachen dagegen spricht von einem Auslaufen von Bewegung, von ruhiger werden, von Ruhe. Hier wird das Wohnen angesiedelt.⁷⁷ Durch das Erkennen der „rhythmischen Grundbedingungen“ sieht Behrens die Möglichkeit eine „typische Architektur“ und gleichzeitig einen rhythmisch gegliederten Gesamtraum der Stadt zu erreichen.⁷⁸ Dabei entspricht die städtebauliche Raumgliederung nicht nur ökonomischen Grundsätzen, sondern sie kommt den räumlich unterschiedlich verorteten Bedürfnissen entgegen: nach schneller Erledigung und räumlicher Nähe in der Innenstadt, und nach Natur, „erweiterter Freiheit“ und Weite im Umkreis des Wohnens.⁷⁹ Diese unterschiedlichen Ansprüche sollen städtebaulich umgesetzt werden und im baukörperlichen Ausdruck eine Entsprechung erfahren. Im Ergebnis soll die Repräsentationsform „City“ das Maß der raum- und zeitökonomischen Ausrichtung in einen Ausdruck übersetzen, welcher der räumlichen Praxis und dem Gelebten Raum des Stadtbewohners entspricht. Den Ansprüchen des Nutzers an den Raum soll in der Gestalt des Stadtkörpers entsprochen werden. Für die Raumbildung bedeutet dies, dass Behrens Raumsegmente – hier Segmente des Stadtraums – nach ihrer Nutzungsfrequenz bzw. nach der Handlungsausrichtung der Nutzer unterteilen, und diese dann entsprechend horizontal oder vertikal gelagert anlegen möchte. Es ergäben sich demnach Raumsegmente, die entsprechend ihrer Nutzung in einer zeitlich-räumlichen Ordnung stünden.

Was städtebaulich „die stärkste Wirkung verspricht“, soll auch auch den „neuzeitlichen Gebäuden selbst und vor allem ihrer inneren Anordnung am besten entgegen“ kommen, fordert Behrens in dem Artikel von 1914. Für Geschäfts-, Büro- und Kaufhäuser formuliert Behrens also vergleichbare Maßstäbe wie für das Stadt-Ganze. Auch hier soll, in Gebäude- und Anlagenkonzeption, eine optimale Organisation der Produktionsabläufe bzw. der Handlungen maßgeblich sein und die Anordnung der Räume vorgeben. Das selbe formuliert er 1925 in einem Artikel zu Industriebau und Stadtgestaltung.⁸⁰ „Die Bedingungen und Erfordernisse“ einer Anlage sind zum „Grundsatz zu erheben und zum

⁷⁶Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 9.

⁷⁷Vgl. ebd., S. 8-9.

⁷⁸„Gleichzeitig aber wird durch das Erkennen dieser typischen Grundbedingungen typische Architektur entstehen. [...] Nicht nur das einzelne Haus wird eine typische Gestalt annehmen, sondern die Stadtteile und Städte selbst.“ Ebd., S. 9.

⁷⁹Ebd., S. 9-10.

⁸⁰Ebd., S. 8 und Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“, S. 98.

sichtbaren Ausdruck werden zu lassen“. „Übersichtlichkeit“, „ungehinderte Kommunikation und volle Ausnutzung der bebauten Fläche“, die günstige Anlage von Produktionsorten und Zugangs- und Zufahrtswegen sollen durch die Anlage des Geländes bzw. des Baukörpers gewährleistet und baukörperlich zum Ausdruck gebracht werden.⁸¹

Eine Konsequenz für die räumliche Organisation nach diesem zeit- und raumökonomischen Grundsatz ist die Trennung von Bewegungsräumen und Aufenthaltsräumen wie z. B. Werkräumen, Hallen usw.⁸² So schlägt Behrens vor, die Treppenhäuser und Aufzüge nach außen, in gesonderte Vor- oder Anbauten zu verlegen. Damit wird zum einen Raum für das „Herausströmen“ der Menschen gewonnen. Gleichzeitig, so führt er an, wird der architektonische Eindruck der Gebäude durch hervorspringende oder den First überragende Treppenhäuser und Aufzüge belebt.⁸³ Umgesetzt findet man dies z. B. an der AEG-Fabrik für Transformatoren und Widerstände (Hochspannungsfabrik) von 1910 (Abb. B.6, B.4). Diese Anlage beschreibt Behrens 1929 in einem Artikel genauer: Die Baugestalt aus dem „Charakter zu schöpfen“ und „die Bedingungen und Erfordernisse zum Leitmotiv zu erheben“ wird hier „zunächst durch die Situierung der einzelnen Gebäude zueinander“ umgesetzt. Danach seien durch Höfe, die „je nach Bedarf höher oder niedriger umbaut sind“ „Plätze geschaffen“ worden, „die im stadtbaukünstlerischen Prinzip von hervorragender ästhetischer Bedeutung sein könn[t]en, besonders, wenn ihnen [...] durch das Höherführen der Treppen- und Aufzugstürme eine wirksame Silhouette verliehen“ würde.⁸⁴ Behrens schließt seine Erläuterung mit der Aufforderung zum optischen Vergleich mit anderen Gebäuden:

„Man muss Gelegenheit gehabt haben, Anlagen, die von solch rein praktischen Gesichtspunkten mit verständnisvollem Sinn geleitet wurden, zu vergleichen mit solchen, die durch Zufälligkeit oder nach und nach entstanden sind, und man ist erstaunt darüber, wie bei gleichem Bauaufwand, bei gleichwertigen Mitteln solche Unterschiede im Eindruck möglich sind.“⁸⁵

Der Eindruck, auf den Behrens hier abzielt, ist eine „geschlossene Raum- und Körperwirkung“. Die für ihn bedeutsame „Aufgabe der Architektur, [...] Raum einzuschließen, zu umkleiden“⁸⁶, und sein Weg der Umsetzung werden an diesem Beispiel sichtbar. Die

⁸¹In: Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 9 und Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 127. Den letztgenannten Artikel bebildert Behrens u. a. mit der AEG-Hochspannungsfabrik und beschreibt hieran die Grundzüge seiner Planung und des Baus.

⁸²„Handelt es sich doch bei den umfangreichen Geschäftshäusern [...] auch im inneren um Verkehr, auch hier um Zeit- und Raumausnutzung“. Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

⁸³Behrens, „Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau“, S. 271 und Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 128.

⁸⁴Ebd., S. 1927.

⁸⁵Ebd. Die selbe Aussage findet sich bereits 1920 in seinem Artikel „Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau“, S.271.

⁸⁶Ebd., S. 129.

Stahlskelettkonstruktion der zwei mittleren, langgestreckten Werkhallen sowie der im Norden und Süden anschließenden, sechsgeschossig aufgeführten Bauten, ist mit Backstein verkleidet. Obwohl an Nord- und Südseite hohe Fensterfelder ausgespart bleiben, erzielt Behrens damit den Eindruck eines massiven Baukörpers, der seine rhythmischen Akzente durch die geschlossenen Treppen- und Aufzugstürme erhält. Die Flächenwirkung der Fenster erzielt Behrens bewusst, in dem er sie „nicht als große Löcher tief in den Mauern“ ausführt, sondern sie „bündig zur Außenmauer“ setzt und durch die geschossübergreifenden Pfeiler zu vertikalen Bahnen bindet.⁸⁷ Die repräsentative Ostfassade mit den dreieckigen Giebeln der einstöckigen Werkhallen wird bis zum sechsten Stock mit einem Querriegel geschlossen, was den mächtigen Eindruck betont. Nach Westen hin wird auf diesen abschließenden Verbindungsriegel verzichtet, um den hier umlaufenden Bahngleisen mit einer Staffelung der Gebäudeabschlüsse folgen zu können. Die straffe Organisation der Arbeitsabläufe im Innern soll hier durch die kompakte, rhythmisch gegliederte Gestalt des Baukörpers wiedergegeben werden.

Wie Behrens wiederholt betont, ist dieser Ausdruck allein mit Glas und Stahl bzw. Eisen nicht zu erreichen, was ihn bei der AEG-Turbinenhalle oder auch bei der Kleinmotorenfabrik zur Verstärkung der optisch wirksamen, rhythmisierenden Elemente bewegt.⁸⁸ Die Turbinenhalle bleibt der einzige Fabrikbau Behrens', in dem er Eisen „nackt“ nach außen hin zeigt. In der Kleinmotorenfabrik, die Behrens ebenfalls in seinem Artikel zur „Ästhetik des Fabrikbaus“ zeigt, wird das Stahlskelett zur Straßenfront hin mit stahlblauen Eisenklinkern verkleidet. In beiden Fällen ist es hier der Rhythmus der frontseitigen, vor die Fensterflächen gestellten Pfeiler, der die Organisation bzw. den Ablauf der Arbeit im Inneren nach Außen sichtbar machen soll.

Diese Form der Raumstrukturierung und Baugliederung, die bestimmte Raumeinheiten zusammenfasst um sie zugunsten einer Außen- und Innenwirkung in eine rhythmischen Struktur des Baukörpers zu überführen, übernimmt Behrens auch für andere Bautypen. So setzt er das Hervorheben der Treppenhäuser als „Bewegungsräume“ auch bei seinem Entwurf zur Umgestaltung des Alexanderplatzes ein (vgl. Abb. Berolina- und Alexanderhaus B.19 und B.18), um die Gebäudemassen struktiv zu gliedern; hier wird ein Teil der inneren Erschließungswege sowie die Treppenhäuser durch einen Glasüberfang ausgezeichnet und dadurch, dass dieser sich in Material, Farbe und Höhe vom übrigen Baukörper abhebt, zu einem belebenden und verbindenden Element über die drei den Platz umgebenden Baukörper hinweg.⁸⁹ Auch in den Wohnbaukonzepten ist

⁸⁷Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 128.

⁸⁸„Ein anderes Prinzip“ wie an der AEG-Hochspannungsfabrik, schreibt Behrens, habe er an der Kleinmotorenfabrik in der Voltastraße durchgeführt: „Durch eine Pfeilerstellung aus stahlblauen Eisenklinkern, die durch ihre Farbe, ihre gerundete Form und ihre unzählige Wiederholung eine rhythmische Absicht anstrebt“. In: Ebd.

⁸⁹Vergleicht man Behrens' Entwurf mit dem Ausgangsmodell Martin Wagners (Abb. B.22, der den Rahmen für den Wettbewerb zur Umgestaltung des Alexanderplatzes 1929 vorgab, wird das dynamische und gebäudeübergreifend verbindende Element besonders deutlich, das Behrens hier mit den gläsernen Treppentürmen einbringt. Es zeigt auch, dass Behrens, der sich im Gegensatz zu manch

dieses Absetzen bzw. Auszeichnen von Bewegungsräumen zu erkennen (vgl. Abb. B.39).

Die Bewegung der Raumnutzer und die Akkumulation von Handlungen soll nach dieser Gestaltungsstrategie, bei einzelnen Gebäuden wie im gesamten Stadtkörper, über eine Höhenstaffelung wiedergegeben werden; sie bildet gleichzeitig die Grundlage für Ordnung und Gliederung der Baukörper bzw. der Raumkompartimente. Diese Repräsentation der Organisations- und Bewegungsstruktur bildet das umfassendste und größte Segment räumlich-baulicher Gliederung bei Peter Behrens; sie bindet vom Stadtrand bis zum Zentrum alle Einheiten des städtischen Lebensraums zusammen und spiegelt sich auch im "Detail", in Struktur und Gestalt der einzelnen Gebäude wieder.

Als Teile des städtischen Gesamtraumes, den Behrens in dem Artikel im Werkbund-Jahrbuch von 1914 beschreibt, entwirft er zwei Wohnbaukonzepte, die Gruppenbauweise und den Terrassenwohnbau, die später ausführlicher behandelt werden. Ersteres ist ein Konzept für Wohngebiete am Stadtrand, letzteres ist für die innerstädtische Bebauung vorgesehen (Abb. B.27 und B.34). In beiden Fällen steht hier der Zusammenhang der Wohnungen mit dem urbanen Raum im Vordergrund. Der Vorschlag für das innerstädtische Wohnen, die Terrassenbauweise, staffelt in der Höhe; die Gruppenbauweise ist horizontal ausgerichtet. Letztgenannten Entwurf zum Wohnbau stellt Behrens 1919 als ein „aus der Vertikale in die Horizontale umgelegtes Massenmietshaus“⁹⁰ vor.

Die Straßen Als Elemente des urbanen Raumes erhalten die Straßen bei Behrens eine besondere Stellung. Sie bilden das Grundraaster der Stadt und die Grundlage einer hinreichenden Verbindung zwischen Zentrum und Außenbezirken. Gleichzeitig treten sie bei Behrens aber auch als Orte urbaner Bewegung und des räumlichen Erlebens auf. Die Zeit- und Raumausnutzung beschreibt die funktionale Gliederung des Stadtraums oder die einzelner Gebäude, sie trennt Wohn- und Innenstadt, Bewegungs- und Aufenthaltsräume. Die visuell erkennbare, rhythmische Gliederung bezieht sich jedoch auf das Erleben des Raumes in der Bewegung, auf die Bewegung im städtischen Raum. Die Reduktion in der Gliederung der Baukörper auf kubische Elemente mit möglichst geschlossenen, ruhigen Flächen, die, wie er fordert, durch ihre Bündigkeit keine optischen „Hindernisse“, keine

anderem Teilnehmer des Wettbewerbs an die Vorgaben Wagners hielt, versucht, dem schweren Block des zentralen Halbrundes etwas an Massivität zu nehmen. Über die Glaskuben, die er höher als nötig aufzieht, schafft er ein leichtes, fast spielerisches Rahmenelement, das das Berolinahaus, das Alexanderhaus und den (nicht ausgeführten) mittleren Baublock verbindet. Nachts wäre diese Verbindung besonders deutlich geworden, wie die Aufnahme von 1930 zeigt (Abb. B.20); hier wären die beleuchteten Einkaufs- und Galeriegeschosse sowie der "Glasrahmen" an den Seiten und auf den Dächern der Gebäude besonders zur Geltung gekommen. Vgl. hierzu Buddensieg, „Der Weltstadtpaltz“, S. 80 und Bekiers, „Der Wettbewerb des Jahres 1929“, S. 68–69. Dennoch verbleibt der, anders als z. B. das Baubüro Luckhardt, bei einer Struktur, welche die Vertikale als rhythmisches Element betont. Luckhardt & Anker beziehen sich in ihrer horizontalen Gliederung sehr deutlich auf die Bausituation des "Weltverkehrsplatzes" in dem sie in der Gebäudebewegung der Geschwindigkeit der Straße zu folgen scheinen (Abb. B.23). Zum Wettbewerb vgl.: Ebd., S. 64 ff. und Anderson, *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*, S. 248.

⁹⁰Behrens, „Die Gruppenbauweise“, S. 124.

Anhalts- oder Aufenthaltspunkte bieten sollen, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den ganzen Stadt-, Siedlungs- oder Baukörper oder auf die daraus hervorragenden Elemente. „Wenn wir im überschnellen Gefährt durch die Straßen unserer Großstädte jagen, können wir nicht mehr die Einzelheiten der Gebäude gewahren.“⁹¹ So beschreibt er das Erleben des Stadtraumes, auf das er Städtebau und Architektur ausrichten will. Das Befinden der Menschen stellt er damit auf die Grundlage der neuen Fortbewegungsarten und der veränderten Orientierung im räumlichen Umgang, die sich nach Kriterien wie „möglichst schnell“ oder „möglichst effektiv“ ausrichtet.⁹² Auf dieses Maß und die damit verbundene Raumwahrnehmung wird in der städtebaulichen bzw. architektonischen Gliederung eingegangen. Behrens will damit baulich einen Raum schaffen, der das neue Befinden stadträumlich und baukörperlich zu repräsentieren vermag.

Rhythmus im Detail Neben diesem raumübergreifenden, hierarchisierenden Rhythmus, der sich in der Gliederung von Stadtraum und Gebäuden spiegelt, fällt bei Behrens eine weitere Form der rhythmischen Gliederung auf. Diese findet sich an vielen Fassaden der Behrens'schen Fabrikbauten, an öffentlichen Bauten und, wie zu zeigen sein wird, auch im Wohn- und Siedlungsraum. Die „unzählige Wiederholung“ von gleichen Elementen (in Farbe, Form und/oder Material), die zur körperlich-rhythmischen Gliederung von Gebäudefronten oder ganzen Baublöcken dient⁹³, wird als verbindendes Element über einen oder mehrere Baukörper hinweg eingesetzt. Als Beispiele seien hier genannt: die Turbinenhalle und die Kleinmotorenfabrik der AEG (Abb. B.2 und B.7), der Entwurf für die Gebäudegliederung am Alexanderplatz (Abb. B.18), aber auch die Fassadengliederung z.B. der Deutschen Botschaft in St. Petersburg (Abb. B.15). Im Wohnraum, insbesondere bei der Gruppenbauweise, kehrt diese Form der Baukörpergliederung in dem Verbund der Wohneinheiten wieder, die gegeneinander versetzt einen rhythmisch gegliederten Wohnraum-Verbund bilden.

Unabhängig vom Gebäudetypus sucht Behrens einen „Eindruck von sinnfälliger Ordnung“, „Ruhe“ und „Schönheit“ zu erreichen.⁹⁴ Was im öffentlichen Raum für ein Botschaftsgebäude oder für Gebäude eines repräsentativen Platzes wie am Berliner Alexanderplatz einleuchtet, wo er Säulen, geschossübergreifende Halbsäulen oder Pfeilerverbände an den Fronten einsetzt, wird auch für Industriebauten übernommen (z. B. am Hauptgebäude der AEG-Kleinmaschinenfabrik oder in der AEG-Turbinenhalle; hier wird die Reihe der Gelenkbinder zur Straßenseite hin offen gezeigt und zu einer deutlich körperlich-rhythmischen Gliederung der Gebäudeseite eingesetzt). Die geschossübergreifende, vertikale Gliederung dient Behrens als Gestaltungsmittel, das zum einen eine eindruckliche, geschlossene Körperlichkeit und die Zusammengehörigkeit der Bauten be-

⁹¹Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

⁹²Entsprechend fordert Behrens: „Wenn etwas Besonderes hervorgehoben werden soll, so ist dieser Teil an das Ziel unserer Bewegungsrichtung zu setzen“. Ebd.

⁹³Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 128.

⁹⁴Dieses Ziel formuliert er 1929 für den Fabrikbau, in: Ebd., S. 130.

tonen soll (Alexanderplatz), das aber gleichzeitig den Eindruck einer geordneten und gleichmäßigen Bewegung hervorruft; die Aufmerksamkeit des Betrachters wird dadurch auf den Gesamtkörper bzw. auf bestimmte herausragende oder auf andere Weise exponierte Elemente hingeführt.

Behrens, dem Rhythmus und der Ausdruck von körperlicher Geschlossenheit so bedeutend zu sein scheinen, übernimmt hier ein Motiv der klassischen, repräsentativen Bauweise, um auch in anderen Aufgabenbereichen der Architektur zwei Ziele zu erreichen: Zum einen den Eindruck eines monumentalen Baukörpers, der den Status der Gebäude aus dem Bereich Industriebau, Geschäftsbau und Wohnbau „adelt“ und auf eine künstlerisch-kulturell höhere Stufe setzt. Dieser Aspekt wird unter dem Punkt Monumentalität weiter behandelt. Zum andern, um das Moment der Bewegung in die Fassaden, in den architektonisch gefassten Raum hineinzubringen, ohne dabei das menschliche Maß und seinen ästhetischen Anspruch aufzugeben, die er über einheitliche und eingängige Repräsentationsformen zusammenführen will.

Er schreibt: Im allgemeinen sei es die Aufgabe der Architektur, „Raum einzuschließen, zu umkleiden. Baukunst ist Körpergestaltung.“⁹⁵ Die neuen Mittel und Ansprüche, z. B. mit Eisen und Glas zu bauen, stellen für ihn dabei zunächst ein Problem da – sie haben für ihn eine „entmaterialisierende“ Wirkung. Er sieht jedoch Mittel und Wege, „auch mit Eisen und Glas geschlossene Raum- und Körperwirkung zu erzielen“:

„Wenn die schwachen Konstruktionsteile und das Glas, die durch ihre Unkörperlichkeit eine gewissen Verwandtschaft miteinander haben, in eine Ebene gelegt werden, so ergeben sich große, bündige Flächen, die dann umso mehr [sic!] mit den stark hervortretenden Baugliedern höherer konstruktiver Bestimmung, wie den Bindern oder den Dachüberstand kontrastieren und erst recht durch starke Schattenwirkung zum Eindruck der Körperlichkeit verhelfen.“⁹⁶

Entscheidend ist an dieser Stelle die Betonung der Körperlichkeit und „Masse“ im Gegensatz zu anderen denkbaren und technisch durchaus machbaren Lösungen wie z. B. dem leichten, „körperlosen“ Definieren des Raumes mit einem Eisen- und Glasrahmen, wie Gropius und Meyer es am Faguswerk demonstrieren (Abb. G.2). Behrens versucht, „die Massen zusammenzuhalten“ und in Bewegung zu versetzen, um darüber zum Ausdruck eines Rhythmus, einer *aktiven* räumlichen Gliederung zu gelangen – im Gegensatz zu einer „dekorativen Fassadengliederung“.⁹⁷ „Massenwirkung“⁹⁸, Körperlichkeit und Rhythmus stehen im Zentrum seines Interesses, weil sie den Wahrnehmungsgewohnheiten entsprechen, die er als Phänomen der Zeit beschreibt und als Maßstab verwendet.⁹⁹ Die

⁹⁵Behrens, „Kunst und Technik“, S. D283.

⁹⁶Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 129.

⁹⁷Ebd.

⁹⁸Ebd.

⁹⁹Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

Gebäude reduzieren sich in der „Eile“ und „Hektik“ der urbanen Praxis, durch die zielgerichtete Wahrnehmung auf Silhouetten zusammenhängender Baumassen.¹⁰⁰ Über die Betonung von massiven oder sich wiederholenden Elementen, dem bewusstem Einsatz von Licht- und Schattenwirkung will Behrens diese Aspekte in den Vordergrund stellen – als gestalterische Antwort und Repräsentation der neuen Umgangs- und Wahrnehmungsformen. So sind die schmucklosen kolossalen Pfeiler, die Behrens in „unzähliger Wiederholung“¹⁰¹ an den (Glas-)Fronten verschiedener Gebäude einsetzt, ein Mittel zur körperlich-rhythmischen Gliederung, die vor allem auf eines verweist: auf den Gesamtkörper. Die Konstruktion, das technische „wie“, wird dabei als eine Grundlage für die optisch-räumliche Wirkung betont, auch wenn diese Elemente konstruktiv gar nicht notwendig wären (wie die Eckpylonen an der Fassade der AEG-Turbinenhalle unter dem gebrochenen Giebel¹⁰²). Das bedeutet, dass der Architekt diese Elemente hier aus anderen als aus rein praktischen Gründen einsetzt, dass er hier bewusst inszeniert.

„Was von Apparaten und Maschinen gilt, [hat] in der selben Weise Gültigkeit bei den Bauten. Gerade bei ihnen kann durch überlegte Konstruktion der Eindruck von sinnfälliger Ordnung [...] und sogar größter Schönheit hervorgerufen werden.“¹⁰³

Es geht Peter Behrens um das Erreichen einer räumlich geschlossenen, sinnfälligen Wirkung, die zum einen konstruktive Elemente nicht versteckt, die er aber an die menschliche Wahrnehmung und an die Praxis des urbanen Lebens anzupassen versucht; sie werden betont, wo es dem Verständnis der Betrachter zugute kommt und der Verdeutlichung von Kraft- und Massenverteilung im Gebäude zuträglich ist. Der Ansatz ist in diesem Fall, Praxis und Stellenwert in der baulichen Gestalt durch Rhythmus und eine Gestaltung wiederzugeben, die den räumlichen Zusammenhang aus Sicht der Bewohner und Nutzer wiedergibt. Wie Creutz es bereits 1908 im Bezug auf Peter Behrens zusammenfasst, nimmt er dabei als „Moment des modernen Lebens“ die „impressionistische Art der Erledigung“ als eine Gestaltungsgrundlage in seine Kriterien auf. „Damit aber sehen wir die großen Zusammenhänge der Dinge. Das Einzelne verschwindet in der unendlichen Aneinanderreihung der Motive.“¹⁰⁴ Entsprechend dieser Beobachtung wird in körperliche Baumassen gegliedert, die gestaffelt, horizontal oder vertikal gelagert werden. In Bewegung versetzt werden sie durch Versetzen oder Absetzen einzelner Bauglieder, durch optisches Hervorziehen oder durch Massenverstärkung usw. Damit wird das „Sinnhafte“ betont, die Gebäude erhalten eine geerdete Schwere und trotzdem wird die Aufmerksamkeit nicht auf Details, sondern nur auf Elemente gelenkt, die aus diesem gereihten

¹⁰⁰Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

¹⁰¹Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 128.

¹⁰²Vgl. hierzu Wilhelm, „Fabrikenkunst“, S. 145.

¹⁰³Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 130.

¹⁰⁴Creutz, „Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen in Westfalen“, S. 43–44.

Verbund heraustreten: Bei der Turbinenhalle ist dies der repräsentative Giebel, bei der deutschen Botschaft in Petersburg der Eingangsbereich, der durch die monumentalen Statuen über dem Portal ausgezeichnet wird. Bei der Gruppenbauweise soll aus dem mäandernden Verbund der Wohnbauten der Gemeinschaftsraum über die Gebäudehöhe abgesetzt werden.

Fazit

Behrens zeigt in seinem Ansatz, räumliche Praxis in Rhythmus umzusetzen und architektonisch wiederzugeben, eine Auffassung von Raumproduktion, in der "Raum" *erfahren* und durch Erfahrung charakterisiert wird („Wir empfinden einen anderen Rhythmus in unserer Zeit“¹⁰⁵). Die „Eile“ und „Hast“, die er in seinem Artikel zur Zeit- und Raumausnutzung beschreibt, kennzeichnen für Behrens den Alltagsrhythmus seiner Zeit. Dieser bildet die „Grundlage unseres Schaffens“ – die Ausgangsbasis von Architektur und Städtebau. Der Begriff der Zeit- und Raumausnutzung, den er verwendet, spricht von der Anlehnung an eine ökonomisch und funktional ausgerichtete Sichtweise, die er aus dem Bereich der Industrie übernimmt. Es geht ihm insgesamt um die Anpassung des geplanten und architektonisch gebildeten Raumes an eine Praxis, die zunehmend von technologischen Innovationen geprägt wird. Auch die Ausrichtung der Handlungen im urbanen Raum wird von diesen Kriterien bestimmt. Bedeutsam für die architektonische und städtebauliche Gestalt des Raumes ist, dass er mit diesem Begriff gleichfalls auf die damit verbundene, veränderte Raumwahrnehmung (die räumliche Praxis) eingeht und die bauliche Gliederung darauf abstimmt:

„Wenn etwas Besonderes hervorgehoben werden soll, so ist dieser Teil an das Ziel unserer Bewegungsrichtung zu setzen. Ein übersichtliches Kontrastieren von hervorragenden Merkmalen, zu breit ausgedehnten Flächen oder ein gleichmäßiges Reihen von notwendigen Einzelheiten, wodurch diese wieder zu gemeinsamer Einheitlichkeit gelangen, ist notwendig.“¹⁰⁶

Die Hintergründe des Wandels werden von Behrens nicht in Frage gestellt, sondern zur Aufgabe der architektonischen und städtebaulichen Raumbildung. Er ist sich sicher: „Eine so elementare und allgemeine Eigenschaft einer Zeit kann nicht bekämpft werden“. Also muss die veränderte räumliche Praxis zur „kunstgemeisterten kulturellen Form“ werden. Nicht, um die Hektik und Hast zu verstärken, die er beobachtet, sondern um sie zu „ordnen“ und sie, über gestalterische Strategien gefasst, in einen kulturell- und formgebundenen Ausdruck zu transferieren. Entsprechend versucht er, die veränderte Ausrichtung der Praxis architektonisch aufzunehmen, sie sich anzueignen und in eine

¹⁰⁵ Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

¹⁰⁶ Ebd.

angemessene räumliche Gestalt zu überführen.¹⁰⁷ So kommt er unter anderem zu einer rhythmischen Gliederung der Baukörper, die als Maß und Gestaltungsgrundlage die Bewegung, Konzentrationsrichtung und Wahrnehmung der Nutzer heranzieht. Er behandelt auf diese Weise sowohl den gesamten Stadtraum als auch einzelne Teilgebiete und Gebäude, was seiner Forderung nach einer Gesamtordnung des Raumes entspricht. Sehr aufschlussreich ist sein Bezug auf Camillo Sitte in einem Artikel von 1920: „Gerade durch die praktisch notwendige Staffelung der Anlage [...] und die notwendige Anordnung der Höfe“ werde „eine Forderung des Altmeisters im Städtebau“ erfüllt, „der einen durch Gebäudeteile geschlossenen Platz als einen der notwendigsten Bestandteile stadtbaukünstlerischer Wirkungen“ bezeichne.¹⁰⁸ Die Betonung der praktischen Notwendigkeit einer optimierten Organisation von Raum in Verbindung mit dem Schließen durch Gebäudeteile und ihre rhythmische Abbildung in der Stadt- oder Baukörpergestalt, die Behrens' Strategie ausmachen, werden hier durch seinen Bezug auf den Altmeister legitimiert. Neben dem Vergleich von Plätzen und Höfen mit Raumkompartimenten im Inneren von Gebäuden, den Behrens hier vollzieht, wird hierdurch auch sein Verfahren, die Raumsegmente durch eine „Hülle“ zu schließen, begründet.

Den Raum aktiv werden zu lassen heißt für Behrens, die Funktion und Konstruktion von Dingen oder Bauten in eine plastische Gestalt zu übersetzen, die äußerlich von dem spricht, was *in* ihnen und *mit* ihnen geleistet werden soll; in eine Gestalt, die Handlung, Ausrichtung und Frequenz baukörperlich darstellt. Behrens begründet viele seiner gestalterischen Maßnahmen mit Argumenten, welche Ökonomie und Effizienz betreffen. Die räumliche Wirkung erzielt er jedoch, wie er selbst sagt, vorwiegend über „Sinnbilder“ einer räumlichen Praxis, welche seine Idee von einem städtischen und gesellschaftlichen organischen Gesamtkörper spiegeln.

Ausdrucksstärke und Betonung der „rhythmischen Ordnung“ erreicht der Architekt einmal durch die Verwendung monumentaler, zum Teil klassizistischer Gestaltungselemente wie Säulen- oder Pfeilerreihen; zum anderen durch das kompakte Fassen (Umhüllen) von Raumsegmenten bzw. das „Einpacken“ konstruktiver Teile, die er dann durch Staffelung, Versetzen oder durch unterschiedliche Höhen zueinander in Bezug setzt. Behrens betont die Masse(n), um auf *einen* Raum mit *einer* bestimmte Funktion verweisen und verbindet einzelne Raumsegmente zu einer straffen Ordnung. Die räumliche Wirkung ist eine umfassend zentrierende: Der Betrachter erhält durch Massivität und Rhythmus den Eindruck eines funktionierenden, starken Organismus. Fritz Wichert fasst diese Wirkung mit den Worten zusammen: „Bei ihm [Behrens, d. Verf.] begreift man, was es heißt, das Körperliche zusammenzupressen, um Raum in der Welt zu gewinnen.“¹⁰⁹ Behrens selbst schreibt:

¹⁰⁷Zitate aus Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8–10.

¹⁰⁸Behrens, „Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau“, S. 271. Behrens zieht Camillo Sitte bei der Besprechung von Anlage und architektonischer Fassung von Fabrikgebäuden heran.

¹⁰⁹Wichert, „Luftschiffahrt und Architektur“, S. D293.

„Wir müssen bereit sein, alle Sehnsucht von Romantik in uns abzutun und es als Pflicht zu erkennen, mit den allereinfachsten Mitteln nur durch rhythmische Gliederung eine neue Art von Schönheit anzustreben.“¹¹⁰

Die Aussage bezieht sich in dem Aufsatz „Etagenhaus und Kleinsiedlung“ auf den Wohnbau. Sie lässt sich jedoch nach Meinung der Autorin auf weite Bereiche des architektonischen Schaffens von Peter Behrens ausdehnen. Den Raum aktiv werden zu lassen bedeutet für ihn, dass die Mittlerfunktion zwischen Kultur und Technik baukörperlich an den Nutzer und Bewohner herangetragen wird; dass hier spürbar und ersichtlich zwischen Geist und Empfindung auf der einen, und Funktion und technischer Entwicklung auf der anderen Seite vermittelt wird. Der Rhythmus erweist sich bei Behrens als umfassendes Mittel, diese Verbindung architektonisch herzustellen. Das Maß der Zeit- und Raumausnutzung stellt er dabei in den Dienst einer umfassenden Ordnung, der Gesamtkultur, die er mit einem baukörperlichen Organismus gleichsetzt und darüber abbildet. Die Gesamtkultur und die hierarchisierende, zentralisierende Ordnung stellen dabei nichts „unerhört Neues“¹¹¹ dar, sondern Behrens baut sie auf der Grundlage der durch die technologische Entwicklung veränderten räumlichen Praxis neu auf.

5.2.3. Monumentalität und die Repräsentation eines gemeinschaftlichen Werterahmens

Ansatz: Stellenwert der Dinge und Ausdruck einer gemeinschaftlichen Identität

Mit dem Begriff der Monumentalität greift Peter Behrens einen der Schlüsselbegriffe des architekturtheoretischen Diskurses seiner Zeit auf, der sich im Hinblick auf die Raumproduktion als ebenso bedeutend erweist wie der Rhythmus. Über diesen Begriff und den Anspruch im Ausdruck der (Bau-)Form findet die repräsentative Seite Eingang in die Gestaltung. „Hier liegt der Punkt“, so formuliert es Fritz Schumacher 1906, „wo unsere Zeit noch am unsichersten tastet, und wo die Kritik dem Irrenden nicht mit dem sonst so trefflichen Evangelium der Sachlichkeit weiterhilft.“¹¹²

Bei Peter Behrens zeichnet Monumentalität von Architektur zwei Funktionen im gesellschaftlichen Raum aus. Zum einen bezeichnet sie einen Wert und eine Position innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. Indem Institutionen oder eine bestimmte Praxis einen solchermaßen ausgezeichneten und zentralen Ort besetzen können, wird ihre Einflusskraft und Macht räumlich manifest. Auf diese Weise werden Macht- oder Geltungsansprüche auf der Globalen Ebene als Stellvertreter der Fernen Ordnung „verräumlicht“. Zum andern, und diesen Aspekt hebt Behrens besonders hervor, bezeichnet Monumentalität eine Bindung der Rezipienten an einen Ort oder eine Institution. Hier ist es nun

¹¹⁰Behrens, „Etagenhaus und Kleinsiedlung“, S. 41.

¹¹¹Behrens, „Kunst und Technik“, S. 284.

¹¹²Schumacher, Fritz: „Architektur und Kunstgewerbe“ (1906), in: Ders., *Streifzüge eines Architekten*, Jena 1907, S. 67. Zit. n. Adam, „Symbolischer Ausdruck für die konstruktive Funktion“, S. 30.

ein emotionaler oder ideeller Stellenwert, der über ein Ding oder Werk räumlich verortet und "förmlich" ausgedrückt wird. Diese Verbindung ist Bestandteil des Gelebten Raumes, einer Nahen Ordnung, was dem Monumentalen potentiell einen doppelt zentralisierenden Effekt beschert. Birgt ein monumentales Werk beide Aspekte in sich, hat es eine wahrhaft zentrale Position im gesellschaftlichen Raum inne.

Im Folgenden soll zunächst der Aspekt des emotionalen bzw. ideellen Wertes genauer betrachtet werden. Behrens betrachtet diesen als maßgeblich, weil er die Verbindung zu einem gemeinschaftlich Gelebten Raum darstellt. Hierzu schreibt er 1908:

„Es ist das gesamte einmütige Empfinden eines ganzen Volkes für eine Idee nötig, um Denkmäler monumentaler Kunst erstehen zu lassen. Die Intensität dieses Empfindens ist maßgebend, nicht aber irgendeine vorhandene oder benötigte materielle Größe.“¹¹³

Bereits die Kunst fasst er in ihrer Funktion als „Erfüllung psychischer Zwecke“ auf, was sich in der Musik am deutlichsten zeige.¹¹⁴ Monumentale Kunst stellt nun gewissermaßen eine Steigerung im Dienste dieser Funktion dar.¹¹⁵ Hier ist es nicht nur ein Erfüllen des psychischen Zweckes für einen Rezipienten, sondern der psychische Zweck einer Gemeinschaft, der Ausdruck findet. Über ein solches Werk ist es möglich, eine emotionale Bindung herzustellen, die der Bildung einer gemeinschaftlichen Identität Vorschub leistet. Erneut nutzt Behrens den Vergleich mit der Musik, um diese Verbindung zu illustrieren:

„Ein räumlich nicht sehr großes Gebäude oder eine Plastik von nicht eben großen Auswirkungen können monumental sein, sehr »groß« wirken, können so veranlagt sein, dass sie sich nicht an einen still empfindenden einsamen Beschauer wenden, sondern mit Recht beanspruchen, auf große geschlossene Kreise ihre Wirkung ausüben, die sie tatsächlich dann erst erreichen werden. Es ist ähnlich wie bei plötzlich ertönender Tanzweise: Eine einzelne Person wird nicht zu tanzen beginnen, aber in einer Menge, die gemeinsam ein frohes überschwängliches Gefühlstalent verbirgt, kann sehr bald der Tanz durch die Musik ausgelöst werden.“¹¹⁶

Bei Monumentalität als Gestaltungsstrategie geht es darum, eine Wirkungskraft zu entfalten, die es schafft, einen möglichst großen Teil der Gesellschaft zu erreichen und zu

¹¹³Behrens, „Was ist monumentale Kunst?“, S. 49.

¹¹⁴Mit dem „psychischen“, dem „geistigen Zweck“, grenzt Behrens die emotionale Funktion von Kunstwerken von der rein technisch-konstruktiven Funktion anderer „Werke“ ab. Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

¹¹⁵Wolfgang Sonne bezeichnet die Monumentalität bei Behrens als einen Begriff, unter dem dieser versucht, „die großen technischen und ökonomischen Herausforderungen an die Architektur der Moderne auch geistig-emotional“ zu meistern. Sonne, „Kommentar zu Peter Behrens Text »Was ist monumentale Kunst?«“, S. 48.

¹¹⁶Behrens, „Was ist monumentale Kunst?“, S. 46.

repräsentieren. In dieser "Massenwirkung" liegt die emotional zentralisierende Kraft, die es vermag, den Betrachter „in ihren Bann“ zu schlagen und den (Um-)Raum zu dominieren.¹¹⁷

Monumentalität spricht nach obiger Definition Behrens' von Öffentlichkeit und Gemeingut. Sie dient dem Ausdruck einer Gemeinschaft und ihrer emotionalen Werte bzw. ideellen Wertsetzungen, die jenseits des Materiellen liegen. Monumentale Kunst oder Bauten bezeichnen Orte, die für eine Gruppe bedeutend sind; sie sind Zeichen einer besonderen Stellung im gesellschaftlichen Raum. Für die Raumbildung bedeutet dies, dass bestimmte Orte oder Räume über einen monumentalen Ausdruck ausgezeichnet werden können und dadurch eine psychologisch zentralisierende Wirkung erreichen. Ein gemeinschaftliches Empfinden, eine geteilte Wertsetzung, werden auf diese Weise räumlich verortet.

Der zweite Aspekt beschreibt die räumliche Manifestation einer fernen Ordnung und Machtposition. Über monumentale Kunst wird ein Machtanspruch, eine gesellschaftliche Position, manifestiert und Raum eingenommen, worüber die Einflusskraft im gesellschaftlichen Raum ausgedrückt wird. Monumentalität zeichnet Räume als Repräsentationsräume einer Kultur oder Gesellschaft aus; es sind durch Gestalt, Größe, Position und andere gestalterische Eigenschaften ausgezeichnete Orte, die für ein Machtzentrum und gegebenenfalls eine gemeinschaftliche Praxis stehen. An den Institutionen, die sich auf diese Weise Raum, Ausdruck und Gehör verschaffen (können), wird sichtbar, wer eine zentrale Position im gesellschaftlichen Raum inne hat und ihn daher (baulich) "beschreiben" kann. Behrens formuliert:

„Die monumentale Kunst findet naturgemäß ihren Ausdruck an der Stelle, die einem Volke am höchsten steht, die es am tiefsten ergreift, von der aus es bewegt wird. Es kann ein Ort sein, von dem Macht ausgeht, oder dem auch inbrünstige Verehrung zugetragen wird.“¹¹⁸

Bei diesem Aspekt geht es nun nicht um eine Bindung zwischen Werk und Rezipient, sondern um ein räumliches "Be-Setzen"; um das Ergreifen und Darstellen von Positionen und Einfluss im gesellschaftlichen Raum. Es sei an dieser Stelle nun an Behrens' Setzung auf der Globalen Ebene erinnert: „[...] so glaube ich nun, dass heute unsere reich erblühte Industrie wieder einen Machtkreis bildet, der nicht ohne Einfluss auf die Kunst bleiben kann.“¹¹⁹ Die neuen Institutionen erobern aus dieser Position heraus den städtischen Raum. Die Konsequenz, die Behrens daraus erwachsen sieht, ist eine Anpassung des Städtebaus und der künstlerischen Ausdrucksformen.¹²⁰

¹¹⁷Behrens, „Was ist monumentale Kunst?“, S. 46.

¹¹⁸Ebd.

¹¹⁹Behrens, „Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke“, S. 85.

¹²⁰ Wenn es „die Aufgabe der modernen Industrie ist“, „den kulturellen Werten größeren Raum zu

Wie bereits dargelegt wurde, versucht Behrens, ein Bewusstsein für Produkt- und Baukultur im gewerblichen und industriellen Sektor zu verankern; er sieht dort die Chance für eine kulturelle Integration von Technologie in den gesellschaftlichen Raum.¹²¹ Die neuen Macht- und Einflusszentren, die bereits prominente Positionen in der Gesellschaft einnehmen, sollen auch zu ideellen Zentren einer Gesamtkultur werden, ganz so, wie Behrens es mit seiner Genealogie der Machtzentren nahelegt.¹²² Damit verbunden ist für ihn der Anspruch, dass sie sich nicht nur dementsprechend im Raum positionieren (was in den meisten Fällen bereits der Fall ist), sondern diese Stellung auch in einer bestimmten "Form" nach außen vertreten.

Repräsentationsformen

Beide Faktoren, Macht und Einfluss sowie die emotionale und ideelle Bedeutung, müssen in die bauliche Fassung eines monumentalen Bauwerkes eingehen, wenn diese zunächst abstrakten Größen (Macht, Einfluss und kultureller "Wert") dabei für einen möglichst großen Nutzer-Kreis verständlich zum Ausdruck gebracht werden sollen; nur so ist eine wahrhaft zentralisierende Wirkung im gesellschaftlichen Raum zu erreichen (sie wird dann über beide Ebenen, [G] und [P] getragen), die eine neue, von weiten Kreisen der Gesellschaft getragene "Kulturform" möglich macht. Für den Architekten steht dabei die Entscheidung an, über welche Repräsentationsformen diese Wirkung zu erreichen ist.

Die Gestaltungskriterien von Monumentalität Die gestalterischen Kriterien von Monumentalität sind für Behrens mit der Wirkung verbunden, die ein Kunstwerk, ein kulturell bedeutendes Werk, auf den Betrachter ausüben soll. Entsprechend müssen Konstruktion und Material auf eine Weise gehandhabt werden, welche die gewünschte Wirkung zu erzeugen vermag: „Gemessenheit“ und eine „gewisse Kühle“, „das Feierliche, Eherne, Unnahbare, Ewige“.¹²³ Kein „Reiz der Einzelheiten“, nicht das „Intime“, „Zierliche“ oder „Anmutige“ erzeugen eine solche Wirkung. Beim Monumentalen sind „alle Einzelheiten, alle Besonderheiten eines Stimmungsausdrucks nachteilig“ und haben zugunsten einer „*großlinigen Gesamtwirkung*“ zurückzutreten. Durch die Reduktion der Form soll

geben“, „so kann diese Bestimmung bei ihr selbst nicht ohne Einfluss und Ausdruck bleiben“; sie wird „Einfluss auf die Kunst haben“ und „dem Stadtbild Akzente geben“, „wie es im Mittelalter die Kirchen taten“. Vgl. Behrens, „Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau“, S. 270 und Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“.

¹²¹ Vgl. Behrens, „Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau“, S. 270.

¹²² „Entfaltung monumentaler Kunst ist stets der Ausdruck eines bestimmten Machtkreises seiner Zeit gewesen. Wenn man in diesem Sinne im Mittelalter von der Kunst der Kirche, in der Barockzeit von der Kunst der Könige, bei den Formen um 1800 von bürgerlicher Kunst sprechen kann, so glaube ich nun, dass heute unsere reich erblühte Industrie wieder einen Machtkreis bildet, der nicht ohne Einfluss auf die Kunst bleiben kann.“ Behrens, „Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke“, S. 85. Vgl. hierzu den Abschnitt zu den Ebenen der gesellschaftlichen Ordnung ab S. 91.

¹²³ Behrens, „Was ist monumentale Kunst?“, S. 48.

„eine Kunst“ geschaffen werden, „die man nicht lieb haben und ans Herz drücken kann“ sondern die „durch ihre Größe seelisch überwältigt“.¹²⁴

So charakterisiert Behrens das Monumentale in seinem 1908 im Kunstgewerbeblatt erschienen Artikel. Illustriert ist dieser mit Abbildungen des Krematoriums in Hagen (Abb. B.13). In diesem Kontext stehen feierliche Ruhe, Ernst und Ewigkeit als erzielte räumliche Wirkung in einem direkten Bezug zu dem kulturell-religiös bedeutsamen Ort und einer entsprechenden räumlichen Praxis. Dennoch weist dieses Beispiel auch über sich hinaus, wie Creutz in seinem Artikel, der Behrens' Beitrag vorausgeht, herausstellt. Durch Stilisierung und Reduktion der Bauglieder, die an diesem Ort bis auf rein grafisch kontrastierende, flächige Elemente zurückgeführt werden, erzeugt Behrens eine schlichte, aber dennoch feierlich stille Raumwirkung. Außen und Innen des Gebäudes werden dabei in Eingangs- und Hallenbereich erstaunlich gleich behandelt; nur der Apsisbereich wird außen in Bossenmauerwerk ausgeführt, was nicht der Behandlung des Innenraums entspricht. Behrens erzeugt so durch gestalterische Mittel eine Wirkung im Um- und Innenraum, die dem „ideellen Zweck“, der gesellschaftlich-kulturellen Bedeutung des Ortes entspricht.

Die Gestaltungsstrategien, die zur Erzeugung dieser monumentalen Raumwirkung führen, bleiben indes weder auf den religiös-kulturellen Kontext beschränkt, noch stehen sie in ursprünglichem Bezug zu diesem konkreten Raum. Wie Creutz herausstellt, bezieht Behrens einen Teil der Formensprache und der damit verbundenen Raumwirkung aus dem Bereich der klassischen und antiken Architektur. Er transformiert sie jedoch über Reduktion und Stilisierung in eine moderne Ausdrucksform, die dem „Sinn und Wesen unserer Zeit und ihren Forderungen“ entspricht.¹²⁵ In Hagen erzeugt Behrens eine lebendige und trotzdem ernste und besinnliche Raumwirkung. Er erzielt sie durch den Verzicht auf schwere, „überladene“ Formen, die er durch seine Kombination aus flächigen Mustern, grafischem schwarz-weiß Kontrast und eine strenge vertikale Gliederung ersetzt. Die Reminiszenz an klassische Formen bleibt deutlich, ohne den erzeugten Raum dabei „alt“ wirken zu lassen.

Bereits am Haus Behrens auf der Darmstädter Mathildenhöhe (1901, Abb. B.43) wird dieser Ansatz Behrens' ersichtlich. Fritz Schumacher charakterisiert den ersten Wohnbau des Architekten mit den Worten:

„Es ist endlich wirklich ein architektonischer Organismus auf dieser Ausstellung, ein Organismus, dessen Zweckmäßigkeit des Inneren nicht im Äußeren als mehr oder minder „malerische“ Willkür der Fassade wiederklingt, sondern wo diese Zweckmäßigkeit des Ineinandergreifens aller Teile bis zu der

¹²⁴Behrens, „Was ist monumentale Kunst?“, S. 48.

¹²⁵Creutz schreibt, Behrens habe so den „Impressionismus“ in die Baukunst übertragen und entspreche damit in seinen Gestaltungskriterien den Wahrnehmungsgewohnheiten und dem Raumerleben des modernen Großstadtmenschen. Vgl. Creutz, „Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen in Westfalen“, S. 42–43.

Reife geführt ist, dass der ganze kleine Bau ein Gerüst bildet, das von außen ebenso organisch und unverrückbar wirkt, wie von innen.“¹²⁶

Wie Adam hervorhebt, ist die Begrifflichkeit besonders interessant, mit der Schumacher das Haus Behrens hier von anderen Gebäuden auf der Mathildenhöhe, insbesondere von dem Ernst-Ludwig-Haus Olbrichs, abgrenzt. „Gemessener Ernst, Feierlichkeit, Strenge, Solidität, Einheitlichkeit“ und „monumentale Festigkeit“ sind die Attribute, mit denen er die Leistung Behrens’ herausstellt.¹²⁷

Ausdrucksform und Raumwirkung, die Creutz in seinem Artikel als die besondere Transferleistung von klassischer Raumkunst zur Moderne bei Behrens betont, bilden den Kern von dessen Anliegen, über Gestaltung und Baukunst neue Umgangs- und Ausdrucksformen zur Begründung einer einheitlichen Kultur zu entwickeln. Diese soll zum einen dem modernen Empfinden entsprechen, gleichzeitig aber den „alten Wert“ einer geschlossenen Gesellschaft wieder herstellen; darin enthalten ist der Wunsch, den schmerzhaft empfundenen Widerspruch aufzuheben, den der Architekt zwischen zivilisatorischem Fortschritt und kultureller Entwicklung wahrnimmt.

Das „Ewige“, „Feste“ und „Unendliche“ sind Aspekte eines gemeinsamen Raumerlebens, das an konkrete Orte geknüpft ist; dieses gemeinsame Erleben stellt für Behrens die Verankerungen einer gemeinsamen kulturellen Identität sicher; sie findet Ausdruck und Verortung in der Monumentalen Kunst. „Nach ihr ist der geistige und künstlerische Gehalt“ einer Kultur zu beurteilen und von ihr „sind auch alle anderen Kunstäußerungen bis hinab ins alltägliche Leben abhängig“.¹²⁸

Die „großlinige Gesamtwirkung“, die Behrens sich in seinem Artikel 1908 wünscht, ist jedoch nur dann zu erreichen, wenn diese neu entworfenen Ausdrucksformen verstanden und geteilt werden und sich in allen – oder zumindest vielen – Bereichen des Alltagslebens fortsetzen. Was Behrens über den Begriff der Monumentalität zu begründen versucht, ist eine zeitgemäße „Corporate Identity“, die nicht nur eine Firma und ihre Produkte verbinden und repräsentieren kann, sondern einen ganzen Kulturkreis. Das Zentrum bilden bestimmte Orte, die als Kulturstätten oder Stätten kulturellen Wertes über die Architektur als solche ausgezeichnet werden; die „Ausstrahlung“ dieser zentrierenden Kraft soll über bestimmte Gestaltungskriterien erzielt und bis hinein in den Alltag transportiert werden.¹²⁹ Die monumentale Auszeichnung stützt er argumentativ darauf, dass an diesen Orten die Einmütigkeit des Volkes, eine gemeinsame Idee, ihre Verortung findet¹³⁰; indem er diesen Stätten den Status von *Denkmälern* zuspricht, setzt er sie zugleich von profanen Orten ab. Über diese Argumentation gewinnt er Rechtfertigung sowohl für die

¹²⁶Schumacher, „Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie“, S. 429.

¹²⁷Adam, „Symbolischer Ausdruck für die konstruktive Funktion“, S. 31–32.

¹²⁸Behrens, „Was ist monumentale Kunst?“, S. 46.

¹²⁹„Die monumentale Kunst ist der höchste und eigentliche Ausdruck der Kultur einer Zeit. [...], von ihr sind auch alle anderen Kunstäußerungen bis hinab ins alltägliche Leben abhängig. Ebd., S. 48.

¹³⁰„Es ist das gesamte einmütige Empfinden eines ganzen Volkes für eine Idee nötig, um Denkmäler monumentaler Kunst erstehen zu lassen.“ Ebd., S. 46.

Prominenz der Bauten wie auch für die archaische oder klassizistische Formgebung.¹³¹

Dieser Ansatz spiegelt sich auch in einem wesentlich späteren Aufsatz „Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme“ von 1920. Darin fordert Behrens von der „jungen Kunst“ eine Abkehr von den Steigerungen, der „Häufung von Kostbarkeiten des Materials und der Handwerksgeduld“, von „Dekoration“ und „Virtuosentum“ „als anmaßendem Besitz erworbenen Könnens“; die „Individualisierung jedes Bauglieds“ und die „Isolierung und Verselbständigung der Flächen“ lehnt er ab. Die Kunst, welche eine moderne Gesellschaft repräsentiert, soll nicht schmeichlerisch sein, sondern „herb“, „primitiv“ und „symbolisch“.¹³² Eine entsprechende Raumwirkung erzielt er z. B. durch die Verwendung kalter Materialien und Farben, durch starke grafische Kontraste und eine reduzierte, geometrische Binnengliederung.¹³³ Behrens fordert, die Formen von individueller Repräsentation zu befreien: von der Demonstration handwerkstechnischer Brillanz, einer Überhäufung mit Ornament oder sonstigem Schmuck und einer zu ausgeprägten Individualisierung der einzelnen Bauglieder. Er fordert mit „Formalismus“ die entpersonalisierte, stilisierte Form, weil er hierüber die Repräsentation der Gesamtkultur zu erreichen sucht.

Wie Simmel es in seinem Aufsatz darstellt, ist die „Stilisierung“ eine Form der Abstraktion der Dinge auf eine allgemein gültige Form; ein Symbol dafür, „dass jedes dieser Dinge sein Gesetz außerhalb seiner selbst hat“, dass „sein Formsinn der Stil ist, und nicht die Einzigartigkeit.“¹³⁴

Über das Monumentale will Behrens eine zentrale Bezugsgröße herstellen, welche Charakteristika einer Allgemeingültigkeit definiert; für die allgemein gültigen, gesellschaftlichen Werte will er Repräsentationsformen finden, welche diese Werte in Struktur, Ausdruck und Form „übersetzen“. Das Herbe, Primitive und Symbolische sollen diese gewisse Distanz, Ernsthaftigkeit und Strenge herstellen, die für Behrens das Nicht-Individuelle bedeuten, das kulturell Große, den gemeinsamen Nenner. Sind Gestaltungskriterien aufgestellt, über welche diese Wirkung zu erzeugen ist, kann das Einzelne hierüber als Teil des Allgemeinen ausgewiesen werden. So kann ein kultureller Wert über einen stilistischen Bezugsrahmen hergestellt werden, der im Falle Behrens' auf eine historische Tradition verweist, ohne das Werk selbst „formal“ zurückdatieren zu müssen (d.h. ohne es in ein zeitfernes Stilkleid zu packen).¹³⁵ Auf die Bezugsgröße (im Abstrakten Raum)

¹³¹Aschenbeck legt dar, dass und wie Behrens das Denkmal als Sonderform des Monumentalen entwickelt, um Begriff und Wirkungsanspruch abzusichern. Aschenbeck, „Monument und Bedeutung“, S. 15.

¹³²Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. D278–279.

¹³³Vgl. hierzu Kellmann, *Architektur und Anschauung*, S. 73.

¹³⁴Simmel, „Problem des Stiles“, S. 375, 377.

¹³⁵Behrens (und andere Künstler seiner Zeit) sehen in manchen vergangenen Epochen einen „Wert“, den sie selbst in ihrer Zeit vermissen. Simmel beschreibt diesen Umstand in seinem Aufsatz „Das Problem des Stiles“: „Was wir an Einheitlichkeit und Mangel an Problematik dem Griechentum und manchen Epochen des Mittelalters beneiden, ruht auf solcher Fraglosigkeit der allgemeinen Lebensgrundlage, d. h. des Stiles, die dessen Verhältnis zu der einzelnen Produktion sehr viel einfacher und widerspruchsloser gestaltete, als es für uns liegt, die wir auf allen Gebieten über eine große Anzahl von

wird über die Repräsentationsformen verwiesen. Behrens schafft damit, über die Referenz auf die "guten alten Werte", ein Bezugssystem und einen Werterahmen, der die einzelnen Dinge für die Nutzer des Raumes zu einem Ganzen zusammenbinden kann.

Die "Technik" Die veränderte produktionswirtschaftliche Situation der Gesellschaft stellt nun dabei laut Behrens kein Hindernis dar, sondern eine Aufgabe: Die Kriterien von Monumentalität sind auf die veränderte gesellschaftliche Situation und die neuen Gestaltungs- und Bauaufgaben zu übertragen.

„Wenn die moderne Technik auch nicht als Ursache und Motiv betrachtet werden kann, so ist sie indessen in keiner Weise ein Hindernis für die Monumentalarchitektur. Es gibt für den selben Zweck die verschiedensten Konstruktionen; darum liegt es in der Hand des Baumeisters, diejenige Konstruktion zu berechnen, welche sich der ästhetischen Proportion am besten anpasst.“¹³⁶

Behrens versucht beide Bereiche des künstlerischen und architektonischen Schaffens, die herkömmlichen Bauaufgaben und den Industriebau, unter dem Nenner einer gemeinsamen Kultur zusammenzuführen. Bezeichnend ist hierbei, dass er entsprechend seiner Setzung auf der Globalen Ebene die Bauten der Industrie als Repräsentationsbauten etablieren möchte, als Träger der neuen Kultur. Er setzt dieses Anliegen durch eine Formensprache um, die er teilweise der klassischen Bautradition entlehnt¹³⁷, die aber auch deutlich von den Gestaltungskriterien spricht, die er für das Monumentale entwickelt. Er "adelt" so Fabrikbau und gewerbliche Bauten und bringt umgekehrt, bei den Bauaufgaben mit längerer Tradition, Elemente ein, die auf den neuen Erfahrungsbereich der Industrie- und Massengesellschaft verweisen.¹³⁸ Er versucht also, über eine Verbindung von Repräsentationsformen beider Lebenswelt-Bereiche zu neuen, einheitlichen und umfassenden Repräsentationsformen zu gelangen. Dabei werden verschiedene Bautypen nicht gleich, aber nach vergleichbaren Kriterien behandelt (Beispiele hierfür

Stilen verfügen, so dass die individuelle Leistung, Verhalten, Geschmack sozusagen in einem lockeren Wahlverhältnis zu dem weiten Fundament, zu dem allgemeinen Gesetz steht, dessen sie doch bedarf. Deshalb wirken die Erzeugnisse früherer Zeit oft so viel stilvoller, als die unsrigen. Denn stillos nennen wird doch ein Tun oder sein Produkt, wenn es nur einer momentanen, isolierten, gleichsam punktuellen Regung entsprungen scheint, ohne durch ein allgemeineres Empfinden, eine überzufällige Norm fundamementiert zu sein.“ „Was den modernen Menschen so stark zum Stil treibt, ist die Entlastung und Verhüllung des Persönlichen, die das Wesen des Stiles ist.“ Simmel, „Problem des Stiles“, S. 382-383.

¹³⁶Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

¹³⁷Dies wird z.B. bei den Giebelfronten der NAG-Werke (Abb. B.10) oder der AEG-Turbinenhalle (Abb. B.2) sichtbar, oder bei den Säulen, Halbsäulen oder Pfeilerreihen an verschiedenen Industriebauten (z. B. B.7).

¹³⁸Das „Impressionistische“, „Flächige“, „Organische“, auf das Creutz bzw. Schumacher in Hagen bzw. auf der Mathildenhöhe hinweisen.

stellen z. B. die Deutsche Botschaft in St. Petersburg, das Hauptgebäude der AEG-Kleinmotorenwerke und der Entwurf für die Büro- und Kaufhäuser am Alexanderplatz da; Abb. B.15, B.7 und B.19).

Für die Industriebauten bis hin zu den Industrieprodukten¹³⁹ bedeutet diese kulturelle Aneignung jedoch, dass zum Teil verkleidet und verhüllt werden muss, was dem gewünschten ehrwürdigen Charakter entgegen steht; umgekehrt, dass betont und hervorgehoben wird, was diesen Charakter stützt:

„Wenn auch nicht alle Teile der Konstruktion dem Auge entzogen werden sollen, so ist die Verkleidung doch wohl da am Platze, wo die Konstruktion häßlich ist und auch da, wo man durch die Verkleidung als ruhige Fläche einen Kontrast zu belebten und durchbrochenen Stellen wünscht.“¹⁴⁰

Die AEG-Turbinenhalle, die Hochspannungsfabrik oder die Front der Kleinmotorenfabrik können als Beispiele für oben genanntes Zitat stehen. Auf unterschiedliche Weise im Detail – jedoch im Ergebnis mit ähnlicher Wirkung – nimmt Behrens hier die Konstruktion als Grundlage einer rhythmisch geschlossenen Baugliederung. Die Gelenkbindekonstruktion wird gegen die Fensterfläche abgesetzt; bei den anderen zwei Bauten wird das Eisenskelett mit Handstrichsteinen bzw. Eisenklinkern ummantelt. Hieran lassen sich die verschiedenen Formen der „Übersetzung“ Behrens’ ablesen: Die Massivität und der Eindruck von Kühle wird bei der Eisenkonstruktion durch das Verstärken der Träger mit Material und ein Ummanteln mit Eisenklinkern betont. Der geschlossene, massive („eherne“) Eindruck bildet hier, wie auch die „unzählige Wiederholung“, für Behrens die Grundlage der monumentalen Wirkung. Besonders auffälliges Merkmal sind – bautypübergreifend – die vertikalen Gliederungselemente wie (Halb-)Säulen und Pfeiler, Lisenen oder eine vergleichbare Struktur. Sie geben den Gebäuden eine Schwere und Erdgebundenheit, die den Eindruck von Solidität und Beständigkeit verstärken. Sie bilden darüber hinaus ein Pendant zu der „unendlichen Aneinanderreihung der Motive“, die Creutz bereits 1908 als Besonderheit an Behrens Krematorium herausstellt.¹⁴¹

Trotz dieser Anleihen vermeidet Behrens jedoch das „monarchische Prinzip der Unterordnung von Gliedern“ von klassischen Fassaden. Ornament und Gebäudegliederung sollen „struktiv“ sein, „geometrisch“, eine „mystische Zahl“.¹⁴² Wie Aschenbeck in seinem Artikel herausstellt, setzt er damit dem rationalen der Konstruktion das Proportionale entgegen¹⁴³: Eine Gesetzmäßigkeit, die nicht sichtbar ist, sondern die sich durch ein

¹³⁹Henning Rogge zeigt in seinem Aufsatz zur Produktgestaltung Peter Behrens’, dass der Anspruch, „Zeichen“ von kultureller Aneignung zu tragen, nicht nur für Industriebauten, sondern auch für Industrieprodukte gilt. Das „Mehr“ an Bedeutung kann nicht aus der Funktion oder der Konstruktion gewonnen werden; es ist ein „Hinzutun“, eine Übersetzung des Gestalters. Rogge, „Ein Motor muß aussehen wie ein Geburststagsgeschenk“, S. 110–112.

¹⁴⁰Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

¹⁴¹Creutz, „Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen in Westfalen“, S. 44.

¹⁴²Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. D287.

¹⁴³Vgl. Aschenbeck, „Monument und Bedeutung“, S. 15.

körperliches Verhältnis ausdrückt und sinnlich erfasst wird; eine Gesetzmäßigkeit, der etwas Mystisch-Verborgenes innewohnt, das Behrens am Ende seines Artikels mit der Natur gleichsetzt.¹⁴⁴

In der Wirkung erzielt Behrens damit, was sein Anliegen hinsichtlich des neuen Stadt- und Kulturraumes ist: Die Nutz- und Zweckbauten erhalten eine repräsentative Form, die ihrer neuen, kulturell tragenden Rolle angemessen ist, und die einen Eindruck von „sinnfälliger Ordnung“, „Ruhe und sogar großer Schönheit“ erzeugt.¹⁴⁵

Die Festigkeit, die Betonung von Feierlichkeit und Ernst, Massivität und Organik, die Behrens seinen Gebäuden durch das Verschalen und Zusammenfassen in rhythmisch angeordnete Glieder verleiht, drücken Kraft und Halt für den Betrachter aus. Dieses stringente Zusammenbinden der Baukörper vermittelt zwischen Konstruktion und Rezipient und symbolisiert eine solide Ordnung. Das „künstlerische Wesen der Architektur“, so drückt es Fritz Schumacher aus, „beruht darauf, für die konstruktive Funktion einen symbolischen Ausdruck“ zu finden.¹⁴⁶ Für Peter Behrens' Arbeit trifft dies nach Ansicht der Autorin ebenso zu.

Über einen symbolischen Ausdruck wird möglich, was mit einer rein „sachlichen“ Darstellung konstruktiver Zusammenhänge nicht erreicht werden kann: Die repräsentative Funktion, der Wille zu einer bestimmten Wirkung, die verzahnt ist mit einem Bedeutungsanspruch, der über die reine Funktionalität hinaus geht: Das vermitteln von Kraft, Zusammengehörigkeit und Solidität, die Sicherheit und Bestimmtheit ausstrahlt.¹⁴⁷ Im Hinblick auf die Raumproduktion bedeutet dies, dass neben der Darstellung, dem Verweis auf einen Inhalt, mit der Form noch auf einen weiteren Kontext Bezug genommen wird: Auf Ausdrucksformen, die Behrens mit „gemeinsamer Kultur“ bezeichnet. Das Monumentale rechtfertigt einen Macht- und Allgemeinheitsanspruch, der auf einer mystischen Form der Naturgesetzlichkeit beruht, nicht auf rationalen Kriterien.

Fazit

Das Monumentale entspricht bei Behrens einem Gelebten Raum, den ein hoher Stellenwert für die Nutzer auszeichnet. Diese Bedeutung wird über Architektur und Design zu etwas sinnlich Wahrnehmbaren und Vermittelbaren. Über die Gestaltung von Produkt

¹⁴⁴Behrens schreibt am Ende seines Artikels: „Diese Gesetzmäßigkeit tritt nicht wie eine geometrische Konstruktion sichtbar zur Schau, sie liegt verborgen. Wir ahnen sie nur und sind trotzdem in ihrem Bann. Wir glauben daran wie an etwas wunderbares. In der Natur finden wir Parallelen dafür, und das höchste menschliche Schaffen lässt sich mit der Schaffensart der NATUR [sic!] vergleichen.“ Behrens, „Was ist monumentale Kunst?“, S. 48.

¹⁴⁵Behrens, „Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau“, S. 273 und Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 130.

¹⁴⁶Schumacher, Fritz: „Tradition und Neuschaffen“ (1901), in: *Streifzüge eines Architekten*, Jena 1907, S.44–45. Zit. n. Adam, „Symbolischer Ausdruck für die konstruktive Funktion“, S. 41.

¹⁴⁷Ein Zitat von Richard F. L. Dehmel (1963–1920) an der nordöstlichen Seitenfassade des Haus Behrens auf der Mathildenhöhe lautet, wie zur Beschwörung dieser Zielsetzung: „Steh fest mein Haus im Weltgebrauch“.

oder Gebäude bis hin zur Planung des Stadtraumes kann ein solcher Gelebter Raum als einheitlicher Kulturraum etabliert werden, wenn man sich bestimmter Repräsentationsformen bedient. Behrens gewinnt sie durch Reduktion und Stilisierung und einen "Verschnitt" von Formen, die er zum einen im Bereich der klassischen Architektur, zum anderen im Bereich Konstruktion und Material, dem näheren oder weiteren Umfeld der "Maschine", vorfindet. Repräsentiert wird nicht die Technik, sondern eine spezifische Aneignungsform, die den Kultur-Wert ausmacht (für Behrens: das Kühle, Massive, Rhythmisch-Organische, Feste, Eherne usw.). Diese Transformation durch Reduktion, Stilisierung und Übersetzung von Eigenschaften durch eine vermittelnde Hülle soll die Repräsentationsformen dabei soweit entfremden, dass sie nicht mehr das Individuelle betonen, sondern als Elemente und Ausdrucksformen einer Gesamtheit und Allgemeinheit empfunden werden. Die "Massenwirksamkeit", die dabei erzeugt werden soll (der „große geschlossene Kreis“), wird über den Anspruch der Bauten, als „Denkmäler“ zu gelten, aus dem Profanen herausgehoben.

Ziel ist zum einen, dadurch die Allgemeingültigkeit dieser Repräsentationsformen zu untermauern; sie müssen das Potential haben, für einen großen Rezipientenkreis zu sprechen. Zum andern, die "neuen Räume" über eine monumentale "Fassung" als (Macht-)Zentren des gesellschaftlichen Raumes auszeichnen zu können. Die Gestaltungsmerkmale, die das Monumentale bei Behrens ausmachen, sollen beides ermöglichen. Ist dies der Fall, sind Kriterien des künstlerisch und kulturell Wertvollen gewonnen. Hierüber wird eine Aneignung der neuen Elemente im gesellschaftlichen Raum möglich. Zusätzlich können die neuen Zentren der Kultur, Industrie- und Geschäftsbauten als solche architektonisch gekennzeichnet werden.

5.2.4. Das Sinnfällige repräsentieren: Typen und räumliche Ordnung

Ansatz

Der Typus oder die Typen-Entwicklung stellt, wie die Monumentalität, ein Schlüsselwort in der zeitgenössischen architekturtheoretischen Debatte dar: Das Paradigma bei der Frage, wie eine Konzeption als das theoretische Fundament und die damit verbundenen gesellschaftlichen Werte in Form und Gestaltung Ausdruck finden sollen. Bei Behrens steht hier erneut sein Interesse im Vordergrund, einen Zusammenhang zwischen der räumlichen Praxis (den Umgangsformen des Nutzers) und dem konzipierten Raum herzustellen. Diese Verbindung soll in die Entwicklung der Formen einfließen, die so erneut neben ihrer Funktion als dienstbare Werkzeuge zu Repräsentationen des geforderten einheitlichen Kulturraumes werden. Ansatz seiner Überlegungen ist erneut die Anerkennung, dass technologische Entwicklung und die Industrialisierung des Produktionsprozesses zu Veränderungen geführt haben, die sich nicht negieren lassen. Sowohl die maschinelle Produktion wie auch die Ansprüche der Nutzer schaffen eine Ausgangslage, mit der Gestalter und Architekt arbeiten müssen.

Die Allgemeinheit strebt nach Behrens' Beobachtung nach zivilisatorischem Erfolg; diese Ausrichtung begründet den Reiz des Wissenschaftlichen und des Technischen für den Menschen. Der Ingenieur gilt als "Held" der Gegenwart, die Maschine als Errungenschaft und Sensation des Jahrhunderts. Diese Entwicklung beurteilt Behrens als Phänomen einer Zeit, in der das Alltagsleben zunehmend vom „technischen Geist“ durchdrungen, das Streben nach „Komfort“ zum maßgeblichen Antrieb wird.¹⁴⁸ Wer im produzierenden Gewerbe „Aufmerksamkeit auf sich lenken will“, nutzt daher „die eindrucksvollen Erscheinungsformen [...], die auch dem modernen Verkehr eigen sind“. „Technology sells“ ist das Credo der Zeit. Die Menschen verknüpfen Technik und Industrie mit Fortschritt und Wohlstand („Komfort“), was zu Veränderungen in den Repräsentationsformen führt, die von Architekten, Gestaltern und Vertretern der Gewerbe gewählt werden. „An die Stelle des Künstlerischen, das unser Leben früher erhöht und verschönert hat“, ist „die Mechanik“ getreten, urteilt Behrens. Schalter, Hebel, Stahl, Eisen und Glas stehen hier als Zeichen für die moderne Ausrichtung des Alltags.¹⁴⁹

Diese Bedeutungszuschreibungen, die Verbindung von Technik-Darstellung und Leistung, die dem Gelebten Raum der Menschen entspringt, nimmt auch Behrens in seine Gestaltungskriterien auf; er flicht sie durch Remineszenzen in die Typen ein, die er entwickelt (ästhetische Analogien, wie Buddensieg sie nennt). Für ihn kann jedoch Technik nicht ein Ziel an für sich darstellen, sondern nur Mittel zum Zweck sein. Entsprechend kann Technologie nicht zu einem zentralen Punkt von Gestaltung oder Architektur gemacht werden, sondern muss kulturgemeisterte Form sein, welche den Aufenthalt des Menschen im Raum zum Ansatzpunkt hat.

„Es ist ermüdend, überall von Hebeln, Tasten, Schaltern und Röhren umgeben zu sein, da wir dadurch doch immer nur an den Komfort und die Nöte des Lebens erinnert werden. Diesen aufdringlichen Technizismus gilt es zu überwinden und für ihn die erlösende Form zu finden, indem die technischen Erzeugnisse selbst zum Ausdruck einer reifen Kultur werden. Wenn dies zur Mission der modernen Industrie gehört, so kann es dann bei ihr selbst auch nicht ohne Einfluss und Ausdruck bleiben.“¹⁵⁰

Was aber soll die Form nun in dieser Hinsicht leisten? Welche Merkmale sind es, die den Ausdruck einer Kultur ausmachen (jenseits von den bereits behandelten Punkten: „Leitmotive“, Rhythmus und Monumentalität)? Wie können räumliche Disposition und

¹⁴⁸Komfort verwendet Behrens im Gegensatz zu dem »Schönen«. Das Streben nach Komfort umfasst für ihn die Ausrichtung auf technische Errungenschaften, welche Erleichterung im Alltag und materielle Bereicherung versprechen. Dies steht in seinen Augen zunächst im Gegensatz zu dem Streben, das „Schöne“ zu suchen, „durch das wir unser Leben bisher wärmer und sonniger zu gestalten suchten“. Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 125.

¹⁴⁹Vgl. ebd.

¹⁵⁰Ebd., S. 130.

Handhabung durch den Nutzer/Bewohner in der Formgenese vorab bedacht und in Form und Gestaltung repräsentiert werden?

Repräsentationsformen: Der konkrete Bezug in Form und Gestaltung

„Raum in seinem Urbegriff ist unendlich und nicht vorstellbar. Heute sind wir gewohnt, ihn durch seine Begrenzungen zu verstehen. Uns verwirklicht den Raum das, woran unsere Sinne [...] Halt finden, das sie aufnehmen können als Relation zu unserer Gedankenwelt. Darum sind die Raumgrenzen nicht verschließende Mauern [...] sondern Vorboten, Verheißungen einer Erlösung. Diese Aufgabe erfüllen sie, wenn sie sich legitimieren durch ihre Beziehungen zur weiteren Umwelt, oder sich darstellen als Teile einer größeren Zusammengehörigkeit.“¹⁵¹

Zunächst ist an obigem Zitat Behrens' hervorzuheben, dass er Raum als etwas definiert, was sich aus einer Relation ergibt. Aus einer Relation, die sich aus einer Konstellation sinnlich erfahrbarer, manifester Grenzen ergibt. Auf die Betonung des Körperlichen wurde im Laufe der Untersuchung schon mehrfach hingewiesen. Auch auf seine Auffassung, dass Architektur Raum einzuschließen habe.¹⁵² Die "Hülle" erhält dadurch einen besonderen Stellenwert. Sie ist das raumproduktive Element bei Behrens schlechthin. Wiewohl er dem Licht (u. a. durch Schattenwirkung) gleichfalls eine bedeutende Rolle einräumt¹⁵³, bleibt die manifeste Raumbegrenzung, die Hülle oder der "Mantel", hauptsächlicher Gegenstand seiner Gestaltungsansätze. Die Hülle ist die Matrix der "Übersetzung" durch den Gestalter, der von technischem Innenleben auf die Praxis der Nutzer (Leitmotiv Technik) zu vermitteln hat, sie ist Reflektor und Repräsentationsfläche (stadt-)räumlicher Bewegungs- und Wahrnehmungsgewohnheiten (Rhythmus) und Träger von Repräsentationsformen, die eine ideelle/kulturelle Verortung ermöglichen sollen (Monumentalität).

Auch für den Entwurf von Typen legt Behrens konkrete, das meint lebensweltliche, sinnlich fassbare Relationen zugrunde. In dem obigen Zitat nennt Behrens zwei Kriterien, die zur Raumproduktion beitragen, und beide haben nach Ansicht der Autorin ihren Ausgangspunkt in dieser konkreten Beziehung von Hülle/Oberfläche zu Umraum und Lebenswelt. Der konkrete Bezug bei Peter Behrens sei hier im Hinblick auf die spätere Untersuchung zu Walter Gropius betont.

Die erste Beziehung besteht in der räumlichen Disposition des Gegenstandes: die Beziehung zur weiteren, konkreten Umwelt; dies kann z. B. ein Gebrauchsgegenstand in einer

¹⁵¹Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. D288.

¹⁵²Architektur ist Körpergestaltung, und ihre Aufgabe ist es nicht, zu enthüllen, sondern[...] Raum einzuschließen.“ U. a. in: Behrens, „Kunst und Technik“.

¹⁵³Vgl. hierzu Buderath, Bernhard (Hrsg.): *Peter Behrens : Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst AG*, München: Prestel, 1990.

Wohnung sein. Diese Beziehung wird von Behrens über die Beschaffung von Oberflächen-gestaltung, Struktur und Material ausgedrückt. Gegebenenfalls kann die Ausrichtung im Raum durch das Gestalten einer "Schauseite" und einer Rückseite impliziert werden.

Die zweite Beziehung besteht in einem Eingebundensein in den Rahmen einer „größeren Zusammengehörigkeit“; dies kann nichts anderes meinen als den Umstand, dass ein Typus entweder von seiner Herstellung Auskunft gibt (die Zugehörigkeit zu einer Produktionsart oder einem Produktionssystem) oder, dass er von einer allgemeinen Gebräuchlichkeit und einer anerkannten Stellung im Hinblick auf den gesamten Nutzerkreis, im gesellschaftlichen Raum, spricht. Also beispielsweise davon, wie häufig er darin vorkommt (ist er Teil einer Serie?), dass man ihn kennt und allgemein verwendet oder dass er auf bekannte Größen verweist.

Repräsentation einer größeren Zusammengehörigkeit Die Frage ist nun, wie diese Beziehungen repräsentiert werden. Dies soll zunächst für die zweite Form der Beziehung erörtert werden. Als Teil eines gemeinschaftlichen Raumes definiert Behrens einen Typus zunächst über seinen Wiedererkennungswert. Die Form soll das "Typische" wiedergeben, das sie zum einen aus der Funktion gewinnt (Technik als Leitmotiv), zum anderen aus einer gemeinsamen Praxis. Das bedeutet, dass Formen zu entwickeln sind, die „Abkürzungen“ oder „Deutungen“ darstellen „von dem, was ein Gegenstand allgemein, nicht in besonderer Beleuchtung oder Umständen ist“. Behrens will mit der Typenbildung reduzierte Formen durchsetzen, die einen Raum oder Gegenstand so „zeichnen“, „wie man ihn auswendig, aus der Erinnerung wiedergeben würde.“ Er betont, dass es unter dem Gesichtspunkt des Typus darum geht, Formen zu finden, die sauber und materialgerecht konstruiert sind und nicht etwa, etwas „unerhört Neues“ zu erfinden. Ein Typus soll einer allgemeinen Umgangsform entsprechen. Ob es sich dabei um Bauten oder Gebrauchsgegenstände handelt – das Gestaltungskriterium bleibt das selbe¹⁵⁴: Die Vereinfachung auf das Wesentliche soll die Elemente „zurück bis auf die Urformen, Kugel, Kubus, Zylinder“ führen.

Diese Form-Reduktion lässt wenig Spielraum für individuelle Züge. Gegenstände und Bauten sollen vielmehr in der Gesamterscheinung wie in den Teilen aus Elementen zusammengefügt werden, deren Gestalt auf die wesentlichen Merkmale reduziert ist. Die Kriterien, welche die Gestalt bestimmen, fußen immer zu einem Teil auf der Technik, auf den Konstruktions- und Produktionsprozessen, das heißt auf dem Maßstab von Herstellung und Nutzung (\Rightarrow Handlung). Verbunden wird dieser Maßstab jedoch mit dem einer „allgemeinen Deutung“, wie Behrens es formuliert. Das heißt, dass er die gestalterische Umsetzung an einer einheitlichen Lesart und Wirkung ausgerichtet sehen will. In diesem Sinne, so formuliert es Behrens, ist die angestrebte Kunst „eine Begriffskunst,

¹⁵⁴ „Dieselben Gesichtspunkte, die eben als maßgebend für den Hochbau erwähnt wurden, gelten auch für die kleineren Objekte [...]“ Behrens, „Kunst und Technik“, S. 284.

und darum nicht malerisch [= individuell, d. Verf.], sondern formalistisch.“¹⁵⁵

Wer diese allgemeine (Be-)Deutung vorgibt, bleibt bei Behrens im Vagen. Die Industrie wird als gesellschaftliche Institution behandelt und in die Pflicht genommen, ihren Dienst an der Allgemeinheit nicht zu vernachlässigen und soll daher ihre Produkte nicht an einem individuellen, sondern einem einheitlichen Maßstab ausrichten.¹⁵⁶ Der Künstler soll hier als Mittler tätig werden und von der Konstruktions- und Herstellungsform auf eine qualitätsvolle Gebrauchsform der Dinge übersetzen:

„Der Künstler ist in hohem Maße für die Anpassung der Formen an die Konstruktion und die Herstellungsart empfänglich. Zudem ist er nicht mehr wie früher darauf aus, nur unerhört Neues in der Formgebung zu schaffen, sondern er wird bemüht sein, den Extrakt aus dem vorhandenen guten Geschmack der Zeit zu ziehen.“¹⁵⁷

Den Rahmen, an dem die Formen trotz der neuen Impulse anbinden sollen, bilden altbewährte Repräsentationsformen; Elemente aus dem Fundus des „guten Geschmacks“ der Zeit stellen Kontinuität her und können einen gewissen Status verleihen. Über diese Verbindung zu Bekanntem und Bewährtem soll das Einbinden in den größeren kulturell-gesellschaftlichen Kontext gewährleistet werden. Selbst das Formalisieren hat bei Behrens mehr den Charakter eines Normalisierens von Bestandteilen¹⁵⁸, da er diesen Prozess nicht allein an abstrakten geometrischen Formen ausrichtet (Kugel, Kubus und Zylinder), sondern dabei auch auf die Wiedererkennbarkeit verweist, die gewährleistet sein muss. Die Form soll auf den gemeinsamen Nenner reduziert werden. Wie die allgemeine Deutung aussieht, wird zwar dennoch nicht vom Nutzer, sondern vom Künstler festgelegt. Trotzdem ist der Versuch deutlich erkennbar, in den Entwurf etwas einzubringen, was den Menschen bekannt ist, „nah“ ist und ihnen etwas bedeutet, statt allein die neuen Eigenschaften zu betonen und damit zu befremden, Bekanntes aufzulösen oder eine individuelle Deutung darzustellen.

In der Forderung, ein Motor habe auszusehen wie ein Geburtstagsgeschenk, steckt sehr viel von Behrens' Ambition, über die Form Qualität auszudrücken und das Vertrauen des Nutzers zu gewinnen. Damit muss er an ein Stück Erfahrungswelt, an etwas Bekanntem bei den Rezipienten anbinden, sonst ist dieser Eindruck nicht zu erzeugen. Das nackte, blanke, das „fadenscheinige Rahmenwerk“¹⁵⁹, das er bei den Ingenieurbauten ablehnt und statt dessen eine optische und materielle Verstärkung fordert, deutet darauf hin, dass er über Geschlossenheit und die Betonung von Stabilität usw. versucht, Solidität und Beständigkeit (über die Form) zu repräsentieren. Entsprechend kleidet er

¹⁵⁵Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. 287.

¹⁵⁶Vgl. Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

¹⁵⁷Ebd.

¹⁵⁸Vgl. Buddensieg/Rogge, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*, S. 38.

¹⁵⁹Behrens, „Kunst und Technik“, S. D283.

das Neue in eine Form, die der Nutzer annehmen kann; das Alte wird über die Form in die neue Lebenswelt übersetzt. Es ist ein sehr psychologisch orientiertes Vorgehen, mit dem Behrens seine Kunden auf das neue Jahrhundert einstimmt und in Zuversicht zu einen sucht. Er erreicht dies, in dem er genügend Anteile aus bereits etablierten Repräsentationsformen in die seinen übernimmt. Das Fremde wird annehmbar, da es Spuren des Bekannten aufweist – der bekannte Zusammenhang (der Gelebte Raum) wird nicht zerstört. Die Typen, die er entwickelt, sind gesellschaftsfähig, weil sie vor der Grenze des Entfremdens innehalten, oder umgekehrt, weil er sie so entwickelt, dass sie nicht völlig aus dem bekannten Rahmen fallen.

Neben Wiedererkennungswert und Vertrautheit ist schließlich auch der bereits ausführlich besprochene Rhythmus eine Methode, Zusammenhang optisch wie räumlich zu erzeugen. Für die Ausbildung eines Typus ist das Äquivalent zu Rhythmus die Serie. Ein als Serienerzeugnis erkenntliches Produkt verweist auf seine (maschinelle) Herstellungsform: es gibt viele davon und wahrscheinlich auch viele ähnliche. Eine Serie ist nun schon eine sehr abstrakte Form des Zusammenhangs; sie ist nicht Ausdruck einer “nahen Beziehung”, sondern einer fernen Ordnung. Mit diesem Punkt ist nun im Grunde auch schon die erste “Beziehungsart”, die räumliche Disposition, angesprochen (zur Eingangs-Unterscheidung in zwei Arten der Beziehung von Typen s. S. 127). Typen stehen als Teil einer Serie in einem Herstellungsbezug zueinander. Sie sind gleich oder ähnlich, aber nur ein Exemplar davon gelangt in eine nähere Beziehung zu einem einzelnen Nutzer.

Die Autorin hält es für sehr bezeichnend, dass Peter Behrens für den Massen- oder Mietwohnungsbau zwei Prototypen entwickelt, in denen die einzelnen Teile der Serie (die Wohnungen bzw. Häuser) in eine räumliche Disposition gesetzt werden, die beide einen körperlichen Zusammenhang herstellen. Sowohl das Terrassenhaus als auch die Gruppenbauweise erzeugen durch die Anordnung der einzelnen Wohnungen einen Gesamtrhythmus. Die Gemeinschaft bleibt körperlich-rhythmisch erfahrbar.

Räumliche Disposition und Gestaltung In den Beiträgen, in denen er Fragen zu dem Verhältnis von Herstellungsart und Ornamentierung behandelt, entwickelt Peter Behrens Kriterien, die die räumliche Disposition mit dem Sinnlichen bzw. die Gestaltung mit dem “Wert” einer Sache für den Rezipienten in Verbindung bringen.

In dem Artikel „Kunst und Technik“ fordert er, bei Dingen, „die ihrer Bedeutung nach und auch in bezug [sic!] auf ihre Placierung [sic!] eine untergeordnete Rolle spielen“, „alles aufdringliche Ornament“ zu vermeiden. „Diejenigen Gegenstände jedoch, die in bewohnten Räumen in unserer unmittelbaren Nähe angebracht werden, lassen [...] eine etwas reichere Ausgestaltung zu, besonders wenn ein wertvolles Material zur Anwendung gelangt.“ Behrens unterscheidet hier in verschiedene Stufen von Wert und von Nähe bzw. Distanz zum Rezipienten. Etwas Nahes, Einzigartiges oder Wertvolles kann demnach reicher ausgestaltet werden, während das Entferntere, Nebensächliche dagegen „unaufdringlich“ wirken und so für die Wahrnehmung des Betrachters im Hintergrund

bleiben soll. Über die Ausgestaltung bzw. die Ornamentierung von Dingen will Behrens gewissermaßen eine perspektivische Wirkung erzeugen: Das Wertvolle, Reiche, Nahe soll prominent sein und ins Auge fallen, das Ferne, Unbedeutendere hingegen dezent im Hintergrund bleiben.¹⁶⁰

Diese Unterscheidung verbindet Behrens mit einer Differenzierung nach Produktionsart. Bei „Maschinenarbeit“ ist eine reiche Ornamentierung zu vermeiden. Er denkt hierbei an die maschinelle Serienproduktion. „In großer Anzahl immer wieder die gleichen anspruchsvollen Formen zu finden“ widerspricht dem guten Geschmack und Behrens' Verständnis von Ornament: „Man würde den Gegensatz sehr unangenehm empfinden, der in der reichen Formgestaltung und der [...] Herstellung durch die Maschine liegt.“ Hier soll die Ausgestaltung „stets etwas Unpersönliches“ haben; am nächsten kommt diesem Eindruck das „einfache“ oder „geometrische Ornament“.¹⁶¹

Was Behrens hier fordert, ist, die „Eigenart“ eines Produktes zu berücksichtigen und eine Repräsentationsform für die entwickelten Typen zu finden, die auch über die Herstellungsart Auskunft gibt. Eine Maschinenprodukt, ein Massenprodukt, etwas, das in großer Anzahl vorkommt, soll durch eine zurückhaltende, unpersönliche Art der Gestaltung von seiner Herkunft sprechen. Ähnliches gilt für alle Elektrik im Haus. Diese Elemente zählt Behrens zu den untergeordneten Dingen im Haushalt und entsprechend sind die mit ihnen in Verbindung stehenden Gegenstände in ihrer Wirkung schlicht und distanziert zu halten – und sollten auch einen entsprechenden Platz im Wohnraum erhalten.

Sehr plastisch demonstriert er die Eigenart des Menschen, die neuen Errungenschaften im Haushalt mit alten Attributen zu versehen. So habe man den Kerzen- oder Kronleuchter beibehalten, obwohl diese Art der Leuchte mit Einführung des elektrischen Lichts ad absurdum geführt werde:

„Es ist nicht nur die Form der Krone beibehalten worden, sondern es werden oft sogar die Kerzen aus Porzellan imitiert, obgleich der Elektrotechniker weiß, dass das elektrische Licht der Birne eine andere Strahlenrichtung als das Licht der Kerzen [hat], und dass deswegen die Birne nach unten hängen sollte.“¹⁶²

Diese typisch menschliche Form der Aneignung neuer Dinge, sie in altbewährte Formen zu packen, erntet Verständnis von Behrens. Er zeigt jedoch Wege auf, wie die gleiche Wirkung auf andere, den neuen Mitteln entsprechende Weise, erzielt werden kann. So führt er z. B. den „festlichen Eindruck“ der „Kerzenkrone“ oder des Weihnachtsbaumes auf die geringe Lichtstärke in Kombination mit einer großen Anzahl von Leuchtkörpern zurück. Dieses Prinzip kann seiner Meinung nach erhalten bleiben – nur ist es nun

¹⁶⁰Behrens, „Kunst und Technik“, S. D284.

¹⁶¹Ebd.

¹⁶²Ebd., S. 284.

auf anderem Wege zu erreichen. Behrens Vorschlag zu diesem Problem: Lampen hinter Hohlkehlen zu verstecken und durch weiße Deckenfarbe reflektieren zu lassen, oder Miniaturlampen, z. B. in einer Leuchtschnur, zu verwenden. Die diffuse Lichtwirkung ist es, die dem Menschen wert ist – und diese soll ihm auch erhalten bleiben. Aber die elektrische Birne kann und darf nach seinem Verständnis nicht den prominenten Platz von Kerzen oder einem Kronleuchter einnehmen.¹⁶³

Über den Typus soll den Dingen und Werken nach Behrens ein fester Platz, ein Ort, im menschlichen Alltagsraum zugewiesen werden. Diese räumliche Position ist abhängig von dem Stellenwert, der ihm (durch den Gestalter/Architekten) zugewiesen wird. Elektronik und Technik werden erneut “übersetzt”, nicht prominent platziert, sondern transformiert und der Ausrichtung nach bestehenden menschlichen bzw. gesellschaftlichen Kriterien (Nähe, Ferne, einer gewünschten Wirkung) unterworfen. Man könnte sagen, dass diese Art der Unterscheidung – in nah und fern in Kombination mit der zurückhaltenden bzw. reicheren Ornamentierung von Gegenständen – im Kleinen dort anknüpft, wo Zeit- und Raumausnutzung und Monumentalität im Großen als Maßstab der Gestaltung des Stadt- und Siedlungsraums gesetzt werden. Gliederung und Struktur des Wohnraums werden einer (angenommenen) Wahrnehmung und Wertsetzung angepasst. Das Wichtige, das Zentrum, das Wertvolle, wird heraus- oder hervorgehoben. An den anderen Dingen soll der Blick vorbei gleiten. Hier entspricht die unscheinbare Oberfläche oder das geometrische Ornament der rein (bau-)plastischen, rhythmischen Struktur des (räumlichen) Umgangs im Stadtraum, das Differenzierte, Reiche dem Monumentalen und Zentralen.

Der Verweis auf den Herstellungsprozess, der sich im Geometrischen, in der unpersönlichen Art der Ausgestaltung ausdrücken soll, steht in Verbindung mit der Gestaltungsstrategie, Technik als “Leitmotiv” einzusetzen. Das geometrische Ornament ist nicht Resultat einer maschinellen Herstellung – sondern es soll durch bestimmte gestalterische Bezüge darauf verweisen. Technik bestimmt bei Behrens eben nicht allein die “Umgangs-Formen” des Menschen; aber sie nimmt Einfluss auf die Art des Ordnen und den Ausdruck von Wertigkeit und Nähe.

Fazit

Ein Typus verweist an sich bereits auf eine Ordnung. Die Suche nach einem Typen-Vokabular, das die konzipierte architekturtheoretische Ordnung repräsentiert, steht für die Suche nach den Repräsentationsformen dieser Ordnung. Behrens’ Überlegungen und Anforderungen in Bezug auf die Typengese zeigen zweierlei, und sie verstärken den Eindruck, der sich bereits bei den vorher besprochenen Strategien ergeben hat.

Erstens: Behrens sucht nicht eine neue Ordnung, sondern er versucht, eine alte bzw. in Teilen noch bestehende wieder zu stärken und den neuen Bedingungen anzupassen.

¹⁶³Behrens, „Kunst und Technik“, S. D285.

Alte Werte werden nicht verworfen, sondern ihre Repräsentationsformen an die neuen Ansprüche und Produktionsmittel angepasst. Er versucht den Menschen über diese Gestaltungsstrategie Typen an die Hand zu geben, die sie nicht befremden, ihnen nicht alte Befindlichkeiten absprechen; die aber sehr wohl die Möglichkeiten und Eigenarten des Neuen – der “Maschine” – ausschöpfen bzw. bejahen. Das von ihm gewählte Beispiel der Beleuchtung zeigt diesen Ansatz deutlich.

Zweitens: Sein Weg der Aneignung von Technologie erfolgt nicht außerhalb, sondern innerhalb eines bestehenden gesellschaftlich-kulturellen Rahmens. Dem Anonymen, Abstrakten der Maschine und des maschinellen Produktionsprozesses setzt er eine Ordnung der Dinge entgegen, die über die Gestaltung und Ornamentierung sinnlich und haptisch greifbar ist. Er wählt dabei Repräsentationsformen, die zum einen nicht nur die Herstellungsart (manuell oder maschinell) offenlegen sollen, sondern auch ihre räumliche Anordnung (nah vs. fern, wichtig oder wertvoll vs. nebensächlich und unscheinbar), einen leiblich-persönlichen Bezug zum Gegenstand! Zum andern sucht er auch hier über die Form eine Vermittlung zwischen alten und neuen Werten, zwischen Kunst und Technik zu erreichen. Das gute Alte, “Bekannte” hat Sinn und Berechtigung, ebenso wie eine Adaption des Neuen, die erfolgen muss. Den Kulturwert, den Behrens über seine Typen “in jeden Haushalt” transportieren will, ist kein neuer. Aber er wird auf eine neue Weise verbreitet. Er nutzt die Schubkraft der Maschine.

5.2.5. Fazit: Strategien der Aneignung bei Peter Behrens und die Umsetzung in der Raumproduktion

Zusammenfassend sollen die Ergebnisse der Analyse nun nochmals betrachtet und erneut im Zusammenhang mit den Dimensionen der Raumproduktion dargestellt werden.

Behrens räumliche Ordnung und die bauliche Fassung des Raumes erweisen sich nach der obigen Analyse als körperlich, sinnlich-haptisch und „perspektivisch“ ausgerichtet, um Lefebvres Begriff zu nutzen.¹⁶⁴ Er entwickelt Gestaltungsstrategien, die den technisch-abstrakten Maßen (Abstrakter Raum) einen Ausdruck verleihen, die einen kulturellen Wert und “Sinnfälligkeit” im Sinne einer sinnlichen Erfassbarkeit ausdrücken sollen. Er handelt hier ganz nach der Ansicht, die er u. a. mit Künstlern des Jugendstils oder des Werkbunds teilt: Technologie an sich stellt noch keinen Wert dar; Ingenieur- oder Industrieprodukte entspringen keinem schöpferischen Akt und lassen einen künstlerischen und damit kulturellen Wert noch vermissen.¹⁶⁵ Es ist die Form der Aneignung, die über den Wert entscheidet und diesen zum Ausdruck bringt. Entsprechend entscheidet Behrens sich, das Entmaterialisierende, Nackte und Unüberschaubare von Technik und Konstruktion in ein leiblich-sinnliches Ganzes zu verpacken, in geschlossene Formen zu übertragen, um die neuen Entwicklungen im gesellschaftlichen Raum verankern und einbinden zu können.

¹⁶⁴Vgl. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 275–285.

¹⁶⁵Vgl. Aschenbeck, „Monument und Bedeutung“.

Beide Bezugssysteme – das kulturell Wertvolle und das Sinnliche – geben dem Technischen und Maschinellen etwas Begreifbares, Vertrautes und Bewährtes mit. Am deutlichsten wird dies in Behrens' Ansatz, das „wirre Gestänge“¹⁶⁶ mit einer dichten Haut zu überziehen und das technisch-konstruktiv vom Boden gelöste über die Betonung von Schwere, Masse und Volumen wieder mit diesem verbinden zu wollen. Aber auch in der Strategie, menschliche wie maschinelle Bewegung in Repräsentationsformen zu übersetzen, die Architektur wie Gebrauchsgegenstände in eine perspektivische, raumkörperliche Ordnung bringen¹⁶⁷, zeigen sich die Ansatzpunkte seiner Gestaltungsstrategien: Er stellt die Beziehung von technisch-abstraktem Wert durch Übersetzungen her und gibt dem Nutzer so etwas an die Hand, wonach er sich leiblich und „psychisch“ ausrichten kann.

Den Raum „aktiv“ werden zu lassen entspricht bei ihm dem Anspruch, dass die Architektur etwas für den Nutzer leistet: Die Übersetzungsarbeit von abstrakten „Leistungswerten“ (Macht, Ökonomie, Effizienz usw.) hin zu Repräsentationsformen, die an dem Gelebten und Konkreten Raum der Nutzer anbinden. Behrens' Definition von Raum durch sinnlich fassbare Grenzen („Begrenzungen [...] woran unsere Sinne halt finden“), über welche die „Beziehungen zur weiteren Umwelt“ darstellbar werden, ermöglicht es ihm, an diesen Begrenzungen, an der „Hülle“, anzusetzen, um Dinge wie Raumsegmente als „Teile einer größeren Zusammengehörigkeit“ auszuweisen.¹⁶⁸

Durch das Verhüllen von Konstruktionselementen und das „Packen“ von funktionalen, räumlichen Kompartimenten, die er in einen konkreten körperlichen und/oder rhythmischen Bezug setzt, verbindet und staffelt Behrens Raumkompartimente zu dem Eindruck eines manifesten Raumganzen. Insbesondere bei der Vertikalgliederung an Bauten schafft Behrens dadurch räumlich einen starken „Druck“ und eine Ausrichtung des Raumes, denen sich der Betrachter kaum zu entziehen vermag. Es ist die Masse, die den Umräum förmlich verdrängt bzw. zusammendrückt, bzw. die raum-zeitliche Abfolge, das Spiel mit Masse und Negativ-Formen, welche die „Aktivierung“ des Raumes ausmachen. Durch das Zusammenfassen, die hierarchische Staffelung von Gebäudemassen und dem Rhythmus an Gebäudefronten oder eines Massen-Verbundes ergibt sich eine deutliche Zentriertheit und „Schwere“ in der Raumwirkung. Die Beschreibung von Fritz Wichert stellt dies sehr deutlich heraus: „Bei ihm begreift man, was es heißt, das Körperliche zusammenzupressen, um Raum in der Welt zu gewinnen“.¹⁶⁹

Das Monumentale ist eine Strategie, die diese Zentriertheit unterstützt; gleichzeitig Mittel, Bedeutung und Wertigkeit auszudrücken und eine räumliche Position zu legitimieren. Über diese Strategie kann Behrens einen kulturellen Wert bei Bauten oder Dingen herausstellen, der mit dem ursprünglichen Bezugspunkt, dem „klassischen Denkmal“, nichts mehr zu tun hat. Die Repräsentation des Wertes schöpft er dabei nicht aus

¹⁶⁶Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

¹⁶⁷Hier ist z.B. gemeint: Der nach Nutzungs-Frequenz sich türmende oder auslaufende Stadtraum, die Gegenstände, die nach Nähe und Ferne zum Menschen unterschieden werden

¹⁶⁸Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. D288.

¹⁶⁹Wichert, „Luftschiffahrt und Architektur“, S. D293.

Bezügen zum Rationalen (“Technischen”), sondern über eine Anbindung an traditionelle Ausdrucksformen, die er als zeitlose Symbole gesellschaftlicher Bedeutung einsetzt. Eine solchermaßen erfolgte Aneignung des Industrie- oder Ingenieurbaus erlaubt es ihm dann auch, diese Bauten in der Rangfolge neben Kulturbauten im gesellschaftlichen Raum auftreten zu lassen.

Vergleichbar verfährt er bei der Typenbildung und der Produktgestaltung. Wert und räumliche Disposition werden über eine “formale Hülle” transportiert, die die Information für den Nutzer über den Inhalt enthält. Technologie wird je nach Anwendung und Einsatzgebiet greifbar in dem Ausdruck, der ihr verliehen wird: Oberflächenbeschaffenheit, Materialwahl, Farbigkeit und Ornament transportieren Eigenschaften und Wert. Dieses Vorgehen erlaubt es Behrens, dem “technologischen Wert” (Funktion, Technik, Konstruktion) Attribute beizufügen, die damit nur über die Form der Aneignung in Verbindung stehen: Kühle, Distanz, Qualität usw.

Technologie als Leitmotiv bedeutet bei Behrens, so zeigen es die Gestaltungsstrategien, dass der Schwerpunkt auf einer kulturellen Aneignung, einer *Inkorporierung* des Neuen liegt, das mit der technologischen Entwicklung in den gesellschaftlichen Raum eingebracht wird. Um die veränderte räumliche Praxis, veränderte Wahrnehmung und hinzukommende abstrakte Werte (Maßstäbe) in das gesellschaftsräumliche Ganze einzubinden, wird es mit einem Interpretations-Mantel überzogen, der struktiv und wertend eingreift, wo die Veränderungen den gesetzten Rahmen zu sprengen drohen. Das schöpferische Element des Baukünstlers ist seine Interpretation des “Technischen” in einen körperlich-materiellen Ausdruck von Kühnheit, Kühle, Distanz und Kraft usw. Diese Repräsentationsformen, die zugleich auf die “alten” kulturellen Werte verweisen, die Behrens erhalten sehen möchte, binden die neuen Mittel und Möglichkeiten in ein bewährtes System ein und sorgen für Allgemeingültigkeit, “Massenwirkung” und Ausrichtung des Raumes auf den gesetzten globalen Wert der Gesamtkultur.

5.3. Konzipieren: Wohnraum im Kontext der gesellschaftlichen Raumproduktion

5.3.1. Stadtraum, Wohnraum und vermittelnde Elemente

Als ein Beispiel für den Entwurf eines Stadtraums nach oben genannten Kriterien kann Behrens’ Vorschlag zu einer Stadtanlage von 1930-32 gelten (Abb. B.24). Ein Projekt, das er zusammen mit Alexander Popp in seiner Wiener Meisterklasse umsetzt.¹⁷⁰ In zwei Planskizzen ist oben der gesamte halbkreisförmige Stadtraum zu sehen und dar-

¹⁷⁰Das Projekt steht in Zusammenhang mit der Idee von Herman Sörgels „Atlantropa“ oder „Panropa“, für das er im Verlauf verschiedene namhafte Architekten zu gewinnen suchte. Unter ihnen Bruno Taut, Mies van der Rohe. Unter den Namen derer, die Entwürfe zu dem Projekt lieferten, befinden sich neben Behrens Hans Poelzig und Erich Mendelsohn. Vgl. Voigt, *Atlantropa: Weltbauten am Mittelmeer. Ein Architektentraum der Moderne* und Luef, *Weltbauen gegen den Untergang*.

unter ein Ausschnitt daraus, der den Bereich der „City“ vergrößert zeigt. Sehr deutlich wird hier zum einen die Bedeutung der Verkehrswege, die in Strahlen und radialen Halbkreisen vom Stadtzentrum aus an den Stadtrand führen. Zum andern das Verdichten des bebauten Raumes zum Stadtzentrum hin, das, wie beschrieben, die erhöhte Nutzungsfrequenz widerspiegeln und mit einem Anstieg der Gebäudehöhen einhergehen soll. Zu den Randgebieten hin nimmt die Bebauungsdichte ab. Hier ist das Wohnen verortet, das in „erweiterte[r] Freiheit“, Natur und Ruhe möglich gemacht werden soll.¹⁷¹

Behrens' Maß der Zeit- und Raumausnutzung, das hier zur Anwendung kommt, erzielt städtebaulich zweierlei: Zum einen eine ökonomische und funktionale Gliederung des Stadtraumes, die das Zentrum als hochfrequentierten Raum baulich verdichtet und erhöht¹⁷², während die Wohngebiete zum Rand der Stadt hin angelegt werden und zunehmend raumkörperlich in der Bauhöhe reduziert werden; sie sind im Gegensatz zum „Vertikalismus“ der Innenstadt horizontal ausgerichtet.¹⁷³ Zum andern eine rhythmische Gliederung des gesamten Stadtraumes, der die Nutzungs- und Bewegungsfrequenzen des urbanen Lebens in dem städtischen Gesamtkörper wiedergibt.

Ebenfalls deutlich wird in dem Entwurf zu Atlantropa die Umsetzung der Forderung, den städtischen Raum durch geschlossene Gebäudemassen statt durch einzelne Gebäude zu bilden – Blockrandbebauung und Reihenhausbauten sind in dieser Planskizze vorherrschend. Wieder steht hier die sinnfällige Darstellung des Gemeinschaftsgedanken im Vordergrund. In einem Artikel, in dem er sich kritisch mit der Gartenstadtbewegung auseinandersetzt, formuliert Behrens:

„Schon um der Anforderung einer praktischen und künstlerischen Gesamtanlage der Stadt zu entsprechen, ist es notwendig, sich zu entschließen, die Häuser aneinanderzulegen. Man muss nicht an das Bild einer Großstadt denken, an endlos lange steinerne hochstöckige Straßenreihen. Aber ein aneinanderfügen von Häusern zur Gruppe [...]. Die offene Bauweise gehört so recht an den Schluss des analytischen 19. Jahrhunderts, zum übertriebenen Betonen des Individualismus. [...] Der Mensch ist nun einmal ein Gesellschaftswesen, und der eine ist auf den anderen angewiesen. Es erscheint mir nur richtig, wenn dies auch ästhetisch zum Ausdruck kommt.“¹⁷⁴

Das „organische Ganze“, das er in diesem Artikel von 1908 als Ziel des Städtebaus formuliert, ist auch in dem Stadtplanentwurf von 1932 noch als Ziel zu erkennen.¹⁷⁵

¹⁷¹ Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 9–10.

¹⁷² „Zunächst wird die innere Geschäftsstadt immer mehr einen ausgesprochenen Charakter erhalten. Die Zeit- und Raumausnutzung wird von selbst dazu führen, die Häuser so hoch wie möglich aufzuführen.“ ebd., S. 9.

¹⁷³ Die Anlage der Wohngebiete am Stadtrand begründet Behrens u. a. auch mit den niedrigeren Kosten des Baulandes in den Randbezirken der Stadt. Vgl. hierzu z. B. Behrens/Fries, *Vom sparsamen Bauen*.

¹⁷⁴ Behrens, „Die Gartenstadtbewegung“, S. 27.

¹⁷⁵ Während er 1908 jedoch noch „mittel- und süddeutsche kleine Städte“ als Beispiele dieses Organismus

Als Teile des urbanen Organismus entwirft Behrens zwei Wohnbautypen, die im Folgenden besprochen werden sollen: Die Gruppenbauweise und das Terrassenhaus. Beide sind nach Ansicht der Autorin nicht nur eindeutig in die Ordnungsstruktur des Stadtraumes, die Behrens entwickelt, einzupassen, sondern entsprechen auch den Anforderungen, die er an die Architektur mit dem „aktiven Raum“ und der Typenentwicklung stellt. Eine erfolgreiche Umsetzung haben sie jedoch nie erfahren. Es existiert jeweils ein Bauprojekt, das vergleichbare Ansätze zeigt, in beiden Fällen weichen die ausgeführten Bauten jedoch von den ursprünglichen Konzepten ab.¹⁷⁶ Im Folgenden werden sie daher vornehmlich anhand der publizierten Entwürfe besprochen.

Die Gruppenbauweise ist ein horizontal ausgerichteter Wohnbautyp, der seinen Rhythmus durch eine mäanderförmige Reihung der Baumassen erhält (Abb. B.26 und B.27). Hierin werden zweistöckige Kleinwohnungen zu 4er- oder 3er-Einheiten zusammengefasst und horizontal gegeneinander versetzt, so dass zwischen den Baublöcken Höfe mit etwas über halber Blocktiefe entstehen (Abb. B.27).¹⁷⁷ Der intendierte Standort ist die städtische Randzone, an dem die urbane Bewegung zu beruhigten Zonen hin ausläuft.¹⁷⁸ Dies ermöglicht gleichzeitig die Bewirtschaftung eigenen Gartengeländes und die Integration von Park-, Sport- und Spielflächen.¹⁷⁹

Das Terrassenhaus kann, wie Behrens es selbst formuliert, als eine vertikale Variante verstanden werden¹⁸⁰ (Abb. B.34). Statt, wie dort, Kleinhäuser aus der Reihe heraus nach vorne bzw. hinten zu versetzen, schiebt er sie hier ineinander.¹⁸¹ Statt der Höfe, die dort durch ein horizontales Versetzen gebildet werden, gibt es hier Terrassen, die zum einen gleichfalls Licht, Luft und Bewegung im Freien garantieren sollen, zum andern durch ihre vertikale Staffelung einen Rhythmus erzeugen. Die Staffelung in der

nennt, ist dieses Beispiel 1914, in dem Werkbund-Artikel, dem Vorbild der „axialen Anlagen des Barockzeitalters“ gewichen. Die Zeit- und Raumausnutzung und ein darauf ausgerichtetes Verkehrssystem haben hier eine Anpassung der Planung herbeigeführt. Behrens, „Die Gartenstadtbewegung“, S. 27 und Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

¹⁷⁶Vgl. Anderson, *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*, S. 236–241. Anderson beschreibt Behrens wenige Versuche, seine idealtypischen Entwürfe umzusetzen als schwach („feckless“); Zu dem Terrassenhaus in Stuttgart-Weissenhof bemerkt er: „Behrens provided the very opposite of a convincing model of his own central concerns.“ Hier: Ebd., S. 241.

¹⁷⁷In der 1918 umgesetzten Variante in Hennigsdorf werden Doppelhäuser nach diesem Schema aneinander gereiht. Vgl. Abb. B.32.

¹⁷⁸Behrens, „Die Gruppenbauweise“, S. 124.

¹⁷⁹Behrens/Fries, *Vom sparsamen Bauen*, S. 65. Als städtischen Raum im Gegensatz zu einer Gartenstadt-Siedlung wird die Gruppenbauweise ihre Nähe zur Innenstadt bzw. den Arbeitsplätzen aus. Behrens möchte mit dieser Form des vertikalen Massenmietshauses bezahlbaren Raum für Arbeiter und Beamte schaffen, für die gleichfalls die täglichen Fahrtkosten eine Rolle spielen. Vgl. ebd., S. 18–19.

¹⁸⁰Behrens, „Die Gruppenbauweise“, S. 124.

¹⁸¹„Bei dem von mir projektierten Terrassenhaus handelt es sich um ein Konglomerat von eingeschossigen, zwei-, drei- und viergeschossigen Häusern, die [...] ineinander geschoben sind [...]“. Behrens, „Etagenhaus und Kleinsiedlung“, S. 35.

Vertikalen entspricht dem intendierten Standort: Die Terrassenhäuser sind im urbanen Mittelfeld beheimatet.¹⁸² In der Skizze zu der Atlantropa-Stadt finden sich Terrassenhäuser an entsprechender Stelle eingezeichnet (Abb. B.25). Behrens entspricht darin nicht nur seiner Idee, dem Gesamtkörper der Stadt und seiner Nutzungsfrequenz baukörperlich zu entsprechen. Er begegnet damit auch ökonomischen Überlegungen, nach denen Bauland immer teurer wird, je näher es am Innenstadtbereich liegt. Die vertikale Staffelung der Terrassenhäuser, bzw. die horizontale der Gruppenbauweise, entspricht damit nicht nur einer urbanen zeitökonomischen Ausrichtung, sondern auch städteplanerischen, raumökonomischen Überlegungen.¹⁸³

Behrens, der nach Möglichkeiten sucht, den architektonischen Raum „aktiv“ zu machen und Typen gemäß ihrer Position im gesellschaftlichen Gesamtraum auszubilden, schafft mit diesen beiden Vorschlägen zum Wohnbau zweierlei: Zum einen entwickelt er Typen, die in den städtischen Gesamtraum gemäß dessen raum-zeitlicher Ausrichtung eingepasst sind und den urbanen Gesamtrhythmus spiegeln. Der Bezug der einzelnen Wohneinheit zum Umraum, zu Siedlung und Stadt, wird damit konkret und sinnlich erlebbar wiedergegeben. Zum andern stellt er mit den Entwürfen Typen vor, die in sich wiederum Gruppenkonstellationen darstellen und ebenfalls rhythmisch gegliedert sind. Das rhythmische Vor- und Zurückschwingen bzw. das Aufstaffeln verstärkt dabei den Eindruck einer Gruppendynamik. Die reduzierte Fassadengliederung, die auf einem Grundmaterial und dessen einfarbigen Tonwert basiert¹⁸⁴ unterstützt das optische Verbinden der einzelnen Wohneinheiten und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Rhythmus der Anlage; dies wird auch in den ausgeführten Beispielen in Hennigsdorf und Weissenhof ersichtlich (Abb. B.31 bis B.33; Abb. B.36).

¹⁸²Behrens versteht sie als „gesunde“ Alternative zum „städtischen Mietshaus“. Behrens, „Etagenhaus und Kleinsiedlung“, S. 35.

¹⁸³Vgl. Behrens/Fries, *Vom sparsamen Bauen*, 24ff. Beide hier vorgestellten Entwürfe Behrens' zum Wohnbau beschäftigen sich mit dem großen Problem der damaligen Zeit, der Wohnungsnot bzw. der Verbesserung der Wohnqualität für Gering- bis Normalverdiener. Hierauf genauer einzugehen kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht geleistet werden.

¹⁸⁴Zu dem Terrassenhaus gibt es keine konkrete Materialangabe, außer dass sie schnelltrocknend sein sollte. Das Terrassenhaus in Weissenhof ist aus Bims-Hohlblocksteinen errichtet und schlicht verputzt. Die Häuser der Gruppenbauweise sollten aus Kohleschlackensteinen in der „Becher-Bauweise“ errichtet werden – was in Hennigsdorf auch umgesetzt wurde. Die Bauweise „Becher“ stellt Behrens als ein „Sparssystem“ vor, das durch Hohlräume eine bessere Isolierung bieten und gleichzeitig Materialersparnis bringen kann. Technisch versteht sich darunter eine 25cm dicke Mauer mit 12cm starken Platten aus Kohleschlackenbeton. Die Mauern werden aus Hohlziegel mit dazwischen liegenden Luftschichten erstellt. Der neuen Baustoff, dessen Vorzüge Behrens 1918 im dem Buch *Vom sparsamen Bauen* erläutert, wird nicht nur aus technischen und Ökonomischen Gründen eingesetzt. Er setzt diesen auch als baukünstlerisches Ausdrucksmittel ein: „Es ist beabsichtigt, die Mauern nicht zu verputzen, um das Material in seinem Format, in seiner grauen Farbe wirken zu lassen, zu der, wie erhofft wird, die bunten Holzteile einen willkommenen Eindruck bilden.“ Die durchgängig gleiche und in der Fassadengestaltung zurückhaltende Behandlung der einzelnen Wohneinheiten und die Betonung der Gruppe steht ganz im Dienste der Raumbildung, die Behrens anstrebt. Vgl. Behrens, „Die Gruppenbauweise“, S. 122–124 und Behrens, „Etagenhaus und Kleinsiedlung“, S. 34.

Dem körperlich-materiellen Bezug von Wohneinheit zur Gruppe entspricht besonders der rhythmische Bezug zum Siedlungs- und Stadtraum (zu einem visuellen Bezug wird weiter unten noch etwas zu ergänzen sein), einer Vermittlung, die auf der Mittlerebene [M] im Lefebvreschen Modell stattfindet. Hierzu findet sich noch ein weiterer Aspekt, der dieser konkreten Vermittlung zwischen Privater und Globaler Ebene dient.

Wie Kellmann hervorhebt, gehört Behrens zu den Vertretern, die den „architektonischen Hausgarten“ in ihre Konzeption des Wohnraumes mit einbeziehen.¹⁸⁵ „Was von Berlage und Fischer mit der Eigenwertigkeit architektonischer Räume nicht zu vereinbaren war, nämlich die Interaktion von Räumen, das wurde von Behrens gesucht“, betont er.¹⁸⁶ Kellmann zeigt, dass Ansätze hierzu bereits im Haus Behrens und dem umliegenden Garten verwirklicht wurden. Die Villa Wiegand erweist sich dann als ein sehr deutliches Beispiel (Vgl. Abb. B.46).¹⁸⁷ Während gerade bei der Villa Wiegand diskutiert werden könnte, inwieweit die Private Ebene im Garten verlassen wird und eine Überleitung in einen „Mittlerraum“ in Richtung der Urbanen und Globalen Ebene stattfindet, da sich das Ganze auf abgegrenztem, privaten Grund befindet, stellt sich die Situation bei den beiden hier thematisierten Wohnkonzepten etwas anders dar. Trotz oder gerade weil es sich hierbei um Konzepte für geringe bis mittlere Einkommensklassen handelt, denen ein eigenes Stück Licht, Luft und Sonne verschafft werden soll, bekommen die bei Behrens so deutlich abgegrenzten Garten- bzw. Terrassenstücke die Rolle eines nach außen hin verlängerten Privatraumes. Sie bilden umgekehrt aber auch eine Raum-Schnittstelle zu der Urbanen Ebene, über die vom Privaten zur Globalen Ebene vermittelt wird.

Mit Hilfe von Hecken, Böschungen, Laubengängen und Terrassenmauern können, so Behrens 1906, „Grünflächen“ zu „architektonischen Räumen zusammengefasst“ werden. Der Außenraum des Gartens wird so zu einer „Gegenform“ des Hausinnenraumes, worin sich nach Kellmann „die Abhängigkeit vom Baukörper nach dem Prinzip von Kern und Schale“ ausdrückt.¹⁸⁸ Für diese Untersuchung zeigt sich hier zunächst einmal erneut die Strategie Behrens', Raumsegmente mit einer plastischen Hülle zu umfassen, wie dies unter dem Abschnitt zu dem „Aktiven Raum“ gezeigt wurde; im Falle der Gärten bzw. Terrassen werden hier Raumsegmente von einem öffentlichen Umraum aus- oder abgegrenzt. Für Gruppenbauweise und Terrassenhaus wird so jeder Wohneinheit ein Außenbereich zugeordnet, der zwischen dem öffentlichen und dem privaten Raum liegt (In den Entwurfszeichnungen zu dem Terrassenwohnhaus wird dieser Raum nicht exklusiv zugeteilt, in Weissenhof hingegen schon). Dieses Raumsegment bildet eine genau definierte

¹⁸⁵ „Neben Max Läger trat Behrens erstmals als der exponierteste Vertreter eines Gartentyps in Erscheinung, der unter der Bezeichnung „architektonischer Hausgarten“ zum festen Bestandteil der Gartenbau- und Kunstausstellungen in Düsseldorf (1904), Oldenburg (1905) und Mannheim (1907) gehörte.“ Kellmann, *Architektur und Anschauung*, S. 63.

¹⁸⁶Ebd., S. 70.

¹⁸⁷Kellmann stellt einmal eine vergleichbare Raumdisposition in dem Garten des Hauses Behrens und des Musikzimmers fest; an der Villa Wiegand sind es dann die Blick- und Bewegungsachsen, die im Innenraum mit denen im Garten korrespondieren. ebd., S. 63–64, 69–70.

¹⁸⁸Ebd., S. 70.

Schnittstelle, an welcher der Private Raum mit der Urbanen Ebene und schlussendlich der Globalen Ebene verzahnt wird. Durch die relative Exklusivität, die Zuordnung zur einzelnen Wohneinheit, kann dieser Mittlerbereich auch noch die legendäre Wäscheleine vertragen, deren Unmöglichkeit Adolf Behne bei der Siedlung Dammerstock zum Kritikpunkt macht.¹⁸⁹

5.3.2. Wohnraum als Gemeinschaftsraum? : Das einzelne Element und die Gruppe

Gruppenbauweise und Terrassenhäuser sind deutlich gruppenräumlich gedachte Konzeptionen des Wohnens. Das einzelne Element, eine Wohnung, wird der Gruppe untergeordnet und diese einer urbanen Situation; der Umraum bildet jeweils den Bezugsrahmen für die nächstkleinere Einheit. Umgekehrt ist das einzelne Element in den Umraum und die Gruppe eingebettet. Diesen Schwerpunkt formuliert Behrens bereits 1908 im Zuge seiner Kritik an der Gartenstadtbewegung, in der er sich gegen eine schematische und/oder offene Bauweise ausspricht („ein ödes Prinzip der Platzierung“) und statt dessen einen umwelt- und gruppenbezogenen Wohnbau fordert.¹⁹⁰ Seine Planungsgrundlage ist der konkrete, erfahrbare Raum und das Situieren des Wohnens in Bezug zu der lebensweltlichen Umgebung. Hierzu gehören, wie er in dem Artikel betont, die geographische Lage einer Wohnsiedlung, ihre stadträumliche Position, jedoch auch ein Bezug zur sozialen Umgebung („der Mensch ist nun einmal ein Gesellschaftswesen“¹⁹¹).

Das Zusammenfassen zu einer Baugruppe, in der Wohneinheiten in eine enge räumliche Beziehung zueinander gesetzt werden, ist bei beiden Wohnbau-Typen, der Gruppenbauweise und beim Terrassenbau, sicherlich das auffallendste Phänomen. Für die Gruppenbauweise stellt Behrens sogar das programmatische Ziel auf, dass sie Bewohner unterschiedlichen beruflichen oder familiären Standes aufnehmen soll. Die verschiedenen Grundriss-Typen (er entwirft vier verschiedene) sind entsprechend auf verschiedene Gehalts- und Familiengrößen zugeschnitten. Sie sind dabei so konzipiert, dass sie sich jeweils nahtlos in den Rhythmus des Gruppenbaus einpassen lassen.

Neumeyer zeigt in seinem Aufsatz zu den AEG-Wohnsiedlungen noch einen weiteren Bezugspunkt auf, der die einzelne Wohnung bzw. die Wohn-Gruppen im gesellschaftlichen Raum verortet: Für ihn zeigen sich deutliche Parallelen zwischen der Industrie-architektur Behrens' und den diesen Institutionen zugeordneten Wohnbauten für die Angestellten. Über Material und Fassadengestaltung werden Merkmale in die Wohn-

¹⁸⁹ „Sind diese blanken Frontwände hier überhaupt am Platze? Diese Kleinwohnungen liegen in Gärten, aber die Front erlaubt eigentlich nur, daß man vor ihr im stilvollen Jumper sitze, vielleicht lese. [...] Eine Einzelheit: überall hängt Wäsche auf der Leine und stört ästhetisch sehr. Aber müßte es nicht anders sein? Müßte eine gesunde, nahe Form nicht dieses alles aufnehmen und vertragen?“ In: Behne, *Dammerstock*, S. 5.

¹⁹⁰ Behrens, „Die Gartenstadtbewegung“, S. 27.

¹⁹¹ Ebd.

bauten übernommen, die einen konkreten Bezug zum Arbeitsraum herstellen.¹⁹² Für die beiden hier vorgestellten Wohnbau-Typen besteht ein solch direkter materieller und struktureller Bezug nicht; für die Gruppenbauweise stellt Behrens jedoch einen direkten Bezug zwischen der horizontalen Ausrichtung des Wohnraumes und der aufstrebenden „Dynamik“ der in der städtischen Nachbarschaft befindlichen Industriebauten her, deren gegensätzliche Bewegungen er künstlerisch bewusst einsetzt. Hierzu später mehr.

Diese Beispiele verdeutlichen Behrens' Versuch, über Planung und Gestaltung die durch Industrialisierung und Technologisierung des Alltags wegfallenden oder abstrakter werdenden Bezüge zu Arbeit, Produkt und Gesellschaft durch architektonische und bauräumliche „Klammern von außen“ zu ersetzen und einen neuen, „plastisch-haptischen“ Identifikationsraum zu schaffen.

Innerhalb des Wohn- und Siedlungsraumes setzt Behrens auch den raum- und zeitökonomischen Gedanken fort. Nicht nur die Bau- und Aufschließungskosten sollen über diese Formen des Wohnbaus möglichst niedrig gehalten werden¹⁹³; mit den neuen Wohnformen sieht er auch die Chance verbunden, bestimmte Handlungen im Wohnraum zu zentralisieren und dadurch über die Siedlungsanlage und die Ausstattung der Wohnbauten auf die Praxis der Bewohner einzuwirken. Behrens' Vorschlag für Gruppen- und Terrassenhaus lautet, vor allem Küchen, aber auch Bäder, Telefon, Automobilnutzung „und dergleichen technische und allgemeine Vorteile“ auszulagern und in Gemeinschaftsanlagen unterzubringen.¹⁹⁴ Nicht nur eine äußerliche Betonung der Gruppe würde damit durch die Bauweise vorgenommen¹⁹⁵, sondern auch Funktionen des Wohnraums zentralisiert.

Durch das Versammeln von Handlungen an einem Ort (Lesen, Unterrichten, Sport treiben, Waschen und Kochen) zeigt Behrens, dass er zum einen auch das Wohnen nach Kriterien einer raum-zeitökonomischen Effizienz bemessen will, zum andern, dass er einen Teil der häuslichen Praxis an Orte – Zentren – der Gemeinschaft verlagern möchte: In Bauten, die „die niedrigeren Wohnhäuser weithin“ überragen und sie „um sich [...] versammeln.“¹⁹⁶ Wie er dies für die Anlage von Industriebauten vorschlägt, sollen auch im Wohnraum diese Orte erhöhter Nutzungsfrequenz baukörperlich hervorgehoben werden

¹⁹²Neumeyer zeigt dies an den Zinshäusern der AEG-Siedlung in Hennigsdorf. Neumeyer, „Die AEG-Arbeitersiedlungen von Peter Behrens“, S. 130. Vgl. hierzu auch die Anmerkung weiter unten in der Fußnote 217.

¹⁹³Das erste Kapitel der Publikation zur Gruppenbauweise ist der Darlegung ihrer bau- und raumökonomischen Vorteile gewidmet. In verschiedenen Abbildungen zeigt werden die Offene Bauweise, Reihenhäuser und Gruppenbauweise einander gegenüber gestellt. Abb. B.28. Behrens/Fries, *Vom sparsamen Bauen*, S. 18–30.

¹⁹⁴Behrens, „Die Gartenstadtbewegung“, S. 27 und Behrens/Fries, *Vom sparsamen Bauen*, S. 62–67.

¹⁹⁵Behrens bezeichnet die „Propagierung des freistehenden Einzelhauses als“ sentimental und unzeitgemäß. Das Einzelhaus sei „kulturell“ nur dort gerechtfertigt, wo durch „Art und Umfang“ der Anlage, d.h. durch eine entsprechend große Anzahl der Wohn- und Wirtschaftsräume, ein „selbständiger Organismus“ entstünde. Ebd., S. 23.

¹⁹⁶Ebd., S. 66.

werden. Behrens betont, solche Bauten könnten damit gleichzeitig der „Grundidee der Kleinsiedlungsarbeit“ zu „einem machtvollen und bestimmenden raumkörperlichen Ausdruck“ verhelfen (Vgl. hierzu Abb. B.26, eine Zeichnung aus dem Band von Behrens/de Fries)¹⁹⁷:

„So können durch organisatorische Zusammenfassung gleichartiger Anlagen im Sinne einer durchgreifenden Zentralisation nicht nur bedeutende Ersparnisse durch weitgehende Erleichterung und Verbilligung der Lebenshaltung der Siedlungsbewohner erzielt, sondern darüber hinaus gleichzeitig Werte von großer sozialer und kultureller Bedeutung für den Aufbau der Zukunft geschaffen werden.“¹⁹⁸

Diese „zentralen Orte“ sind jedoch keineswegs vergleichbar mit dem Stadtkronen-Gedanken Tauts, der sein Raumkonzept auf einer völlig anderen sozialen Konstellation auf den Gesellschaftlichen Ebenen aufbaut. Bei Behrens *diktieren* der Gesamtkörper und dessen funktionale Ausrichtung den Rhythmus der Anlage und die Ausrichtung ihrer Glieder; aber auch sonst ist der Raum unbedingt als ein funktionaler – nicht sozialer – und zentralisierender Organismus zu verstehen. Behrens erscheint es nicht nötig, „dass durch die gemeinsame Teilnahme an den verschiedenen Hauseinrichtungen auch die Bewohner selbst in nähere Berührung treten und sich gleichsam wie eine große Familie betrachten.“

„Es ist auch hier Aufgabe des Architekten, dafür zu sorgen, dass Kommunikationen die Verwaltungstechnik erleichtern, sonst aber gerade Trennungen der Wohnungen, Gärten und Terrassen begünstigt werden.“¹⁹⁹

Diese Abgrenzung von Privatraum gegenüber dem Gruppen-Raum drückt sich in der Anlage der Gruppenbauweise darin aus, dass jede Wohneinheit einen separaten Eingang und ein Gartengrundstück erhält; wie die Illustrationen nahelegen (Abb. B.26 und B.27), sollten letztere durch Hecken und Zäune getrennt werden. Im Terrassenhaus werden die übereinanderliegenden Wohnungen durch ein gemeinsames Treppenhaus erschlossen; die Terrassen sind jedoch, wie Behrens es fordert, getrennt. In Weissenhof entsteht daraus, in Verbindung mit dem Ineinanderschieben der Wohnungen über Eck, ein recht kompliziertes Gebilde (Vgl. Abb. B.37).

5.3.3. Typen, Technik und räumliche Ausrichtung: Das Anker im System

Auf die beiden Wohnkonzepte trifft im Hinblick auf ihre Verortung und körperliche Einbindung in den Siedlungsraum zu, was Behrens für den Industriebau als bedeutend hervorhebt:

¹⁹⁷Behrens/Fries, *Vom sparsamen Bauen*, S. 66.

¹⁹⁸Ebd.

¹⁹⁹Behrens, „Die Gartenstadtbewegung“, S. 27–28.

„...und bei allen Bauten durch die Zweckmäßigkeit, die der Betrieb verlangt, den Typus zu schaffen [...] die einer großen Arbeitsgemeinschaft dienen und schließlich dem Ganzen den Ausdruck geben, der der Größe und Würde des gesamten Unternehmens entspricht.“²⁰⁰

Der Siedlungsraum erscheint, besonders in der Gruppenbauweise, als ein funktional gegliederter, aber raumkörperlich zusammenhängender Organismus. Während Behrens hierin seinem Anspruch an die Typenbildung entspricht und auch im Hinblick auf Materialbearbeitung und Bauwirtschaft seinen Ansprüchen an größtmögliche Ökonomie und einheitliche, geschlossene Außendarstellung gerecht wird²⁰¹, bleibt das Innere der Bauten weitgehend von seinen Gestaltungsstrategien unberücksichtigt. Was er für die Handlung im Stadtraum und für die Herstellung von Typen im industriellen Produktionsprozess fordert – eine Ausrichtung an optimierter Praxis und ein Beziehen der Gestaltung auf die räumliche Platzierung – führt nicht zu einer Umsetzung im Grundriss der entworfenen Kleinwohnungen.

Wie Neumeyer, Anderson und Broch hervorheben, musste Behrens für die ausgeführten Bauten in Hennigsdorf und Weissenhof viel Kritik seitens seiner Kollegen einstecken. Schlechte Durchlüftungsmöglichkeiten, wenig Licht, zu viele „kalte“ Wände, konservative Raumaufteilung usw.²⁰² Neumeyer schreibt: Die Metapher vom Bewohner der Kleinwohnung als Schiffspassagier treffe hier, abgesehen vom Wohnkomfort, zu. Ein Bewohner „einer Siedlung nach dem Programm Vom sparsamen Bauen“ wäre dort „allerdings wohl nur mit einem Passagier III. Klasse“ zu vergleichen.²⁰³

Was sich aus den Grundrissen ersehen lässt (Abb. B.29 und B.30), ist, dass Behrens hier bei konventionellen Kleinwohnungstypen bleibt. Besonders die Gruppenbauweise zeigt eine Raumdisposition, wie sie bereits Mitte des 19. Jahrhunderts in Arbeitersiedlungen üblich war. Der Vergleich mit der Cité Ouvrière im elsässischen Mühlhausen, der in der zeitgenössischen Presse gezogen wurde²⁰⁴, ist nicht von der Hand zu weisen – auch wenn die Siedlungsanlage eine völlig andere ist (Vgl. Abb. B.48). Der „Komfort“ der Wohnungen ist zugunsten der raum- und bauökonomischen Grundlagen deutlich begrenzt.²⁰⁵

²⁰⁰Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 127.

²⁰¹Behrens macht sich ausführlich Gedanken zu Baukostensenkung durch Materialverwendung, Verarbeitungsmöglichkeiten vor Ort, über den Einsatz von Arbeitskräften; also über eine effektive Organisation des Baubetriebes. Vgl. Behrens/Fries, *Vom sparsamen Bauen*, S. 51–61 und Behrens, „Die Gruppenbauweise“, S. 122–124.

²⁰²Vgl. Anderson, *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*, S. 237–241, Broch, „Peter Behrens' Wohnungsbaukonzepte 1910-1920“, 108ff. und Neumeyer, „Die AEG-Arbeitersiedlungen von Peter Behrens“, S. 136.

²⁰³Ebd.

²⁰⁴Vgl. Broch, „Peter Behrens' Wohnungsbaukonzepte 1910-1920“, S. 110.

²⁰⁵Behrens entwirft 1905 ein Programm an Möbeln, das für Arbeiterfamilien kostengünstige und raumökonomische Lösungen darstellen soll. Leider gibt es keine Zeichnungen oder sonstige Abbildungen, die eine Umsetzung in den vorgestellten Wohnbautypen illustrieren könnten, oder die überhaupt

Auffällig hingegen ist die dazu im Kontrast stehende, mit einer Parkanlage vergleichbare Gestaltung der Garten- und Wegestruktur, welche die Wohnblöcke der Gruppenbauweise umgibt (Abb. B.26). Die dichten Hecken, die sowohl die einzelnen Gärten als auch die Wohnbereiche von den Wegen trennen (zu sehen auch in Hennigsdorf, Abb. B.33), bilden Raumsegmente, die jeweils einer Wohneinheit zugeordnet sind. "Exklusive Räume" für einen Nutzer oder eine Familie. Zugleich bilden die Raumtrenner damit Blickachsen aus, die den Erschließungswegen folgen und ihr Ziel, je nach Betrachterstandpunkt in den Höfen der Häuserzeilen bzw. in den platzartigen Erweiterungen der Wegekreuzungen finden. In der Terrassenbauweise findet dies begrenzt eine Entsprechung. Die Terrassen bilden Raumsegmente, die bestimmten Wohneinheiten zugeordnet sind; hier unterscheiden sich allerdings Entwurf und Ausführung. In dem publizierten Entwurf sind die Terrassen in eine Richtung angelegt, während die Terrassen in Weissenhof nach verschiedenen Seiten hin blicken. Dafür sind bei der ausgeführten Variante die Außenräume exklusiv, während die Terrassen im projektierten Wohnhaus jeweils zu mindestens zwei Wohneinheiten zu gehören scheinen. Die oben beschriebene vermittelnde Funktion – zwischen privatem Raum und öffentlichem – nehmen diese abgesteckten Außenbereiche in beiden Fällen ein; nur ist diese Aufgabe in Weissenhof zugegebenermaßen nicht mehr deutlich festzumachen.

Behrens Wohnkonzepte zeigen ein überwiegendes Interesse an einem Einbinden von Raumsegmenten, an der Ausrichtung eines "Inneren" in Bezug zu einem Außen- oder Umräumlichen; hierbei steht nicht das "komfortable" Innere im Vordergrund²⁰⁶, sondern das kompakte Packen von Raumsegmenten und deren Bezug zu Blick und Bewegungsachsen; eine deutliche Parallele zu den Strategien der Produkt- und Industriebaugestaltung, bei denen er das wirre oder "nackte" Innere mit einer übersetzenden Hülle überzieht, welche Handlungsräume zu Raumsegmenten zusammenfasst um den Rezipienten Übersichtlichkeit und Ordnung zu vermitteln.²⁰⁷ Räumlich erzeugt dies einen bedeutungsperspektivisch gerichteter Raum, bei dem sequentiell ein Abschnitt auf den anderen folgt: eine chronologisch-dramaturgische Anordnung, die bei einem leiblichen Durchschreiten Schritt-für-Schritt eine antizipierte Dramaturgie erleben lässt (dies wird bei den Villen selbstverständlich deutlicher als bei den Wohnbautypen des Sparsamen

einen umfassenderen Eindruck von den Innenräumen der Gruppenbauweise bzw. des Terrassenhauses geben könnten. Überliefert ist nur die Einrichtung der Ausstellungswohnung in Weissenhof. Das hierin ersichtliche Mobiliar ist das eines Schlafzimmers und einer Küche; überwiegend schlichte, solide Holzwerkstücke. Siehe Abb. B.38; vgl. Gschwind/Groke, *Weissenhofmuseum im Haus Le Corbusier*, S. 188–189 und Rohe, *Bau und Wohnung*.

²⁰⁶Wie oben mit den Strategien der Aneignung und Gestaltung erörtert wurde, verbindet Peter Behrens mit „Komfort“ das Technische, Hebel und Knöpfe, das Funktional-Komfortable, welche er mit einem individuellen Zweck gleichsetzt. Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 125.

²⁰⁷Thomas Kellmann zeigt, dass das Prinzip "räumlich klarer Zonenschichten und die Zerlegung des Raumes in präzise, kubische Kompartimente", sowie der Bezug zum Außenraum („architektonischer Hausgarten“) auch im Haus Behrens bereits vorliegt. Kellmann, *Architektur und Anschauung*, S. 62.

Bauen).

Es sind der raumkörperliche Kontrast, das rhythmische Spiel mit Vertikale und Horizontale, und die Ausrichtung, der Bezug zum nächsten und nächstgrößeren Raumsegment, die bei den beiden hier vorgestellten Wohnkonzepten erneut als raumproduktives Gestaltungskriterium besonders auffallen (Vgl. Abb. B.26). Für die Gruppenbauweise wird der Kontrast zwischen den horizontal mäandernden Baukörpern der Wohnbauten und den umliegenden „aufstrebenden Fabrikanlagen“ einerseits sowie den gerade ausgerichteten „Verkehrswegen“, „Bahnanlagen“ und ggf. den angrenzenden „Waldmassen“ andererseits von Behrens als bewusste Anwendung künstlerischer Prinzipien bei der Siedlungsplanung vorgestellt²⁰⁸:

„Die Industrie beispielsweise stellt einen Energiekomplex mit hohen Baumassen und steilen Schornsteinen dar. Die angrenzende Wohnsiedlung wird notwendig die Modellierung niedriger Baumassen unter Verwendung kleiner Typen zur Folge haben, um durch die absichtliche Ausgestaltung raumkörperlicher Kontraste die niedrigen, horizontal gelagerten Kleinhäuser erst wirklich landhausmäßig und zugleich ruhig erscheinen zu lassen, den Vertikalismus des Fabrikbaus und die ihm innewohnende Dynamik aber noch besonders zu betonen.“²⁰⁹

Erneut zeigt sich hier bei Behrens das vorherrschende Interesse, einen baulich manifesten Raum zu schaffen, der die Gesetzmäßigkeiten wiedergibt, die für ihn die „neue Zeit“ charakterisieren. Die Abbildung der räumlichen Praxis durch eine rhythmische Gliederung des baulich manifesten Raumes zeigt dabei erneut eine konkrete räumliche Bezugnahme auf den „Umraum“. Dieser „erweiterte Fokus“, den Behrens 1914 zum neuen Diktum des urbanen Raumes erklärt („Wenn wir im überschnellen Gefährt durch die Straßen unserer Großstädte jagen, können wir nicht mehr die Einzelheiten der Gebäude gewahren.“ Die Städtebilder „wirken also nur noch durch ihre Silhouette“²¹⁰), hat sich deutlich auf seine Strategien der architektonischen Raumproduktion ausgewirkt.

Der mittels vertikaler und horizontaler Ausrichtung der Baumassen strukturierte Raum reagiert nicht nur auf eine Verknappung und Ökonomisierung von Zeit und Raum; er reagiert insbesondere auf einen veränderten Gelebten Raum. Diesem entspricht Behrens auch in seinen Entwürfen zu einer veränderten Siedlungs- und Wohnraumgestaltung.²¹¹ Der raum-zeitökonomische und zentral ausgerichtete Gesamtraum, der zu Beginn dieses Kapitels beschrieben wurde, zieht sich damit vom Stadtzentrum bis hin zu den von ihm entworfenen Siedlungswohnungen.

²⁰⁸ Behrens/Fries, *Vom sparsamen Bauen*, S. 77.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

²¹¹ „Die Anwendung aller dieser dargelegten Prinzipien [...] muss notwendiger Weise gegenüber der üblichen Planung zu veränderten Erscheinungen und neuen Bildern führen.“ Behrens/Fries, *Vom sparsamen Bauen*, S. 77.

5.4. Zur Zentralität: Gesellschaftlicher und architektonisch gebildeter Raum bei Peter Behrens

Die „Gesamtordnung“, die Behrens für den gesellschaftlichen Raum fordert, ist Repräsentation einer kulturellen und gesellschaftlichen Ordnung. Behrens, der die soziale und politische Organisation der Gesellschaft nicht in Frage stellt, setzt als Ausdruck der gesellschaftlichen Einheit noch auf eine räumliche Manifestation, die diese in einem hierarchisch gestaffelten, ungebrochenen Gesamtraum der Stadt widerspiegelt. Die Zentralität seines Raumkonzepts ist im wahrsten Sinn des Wortes eine zentrale Setzung: Der gesellschaftliche Raum wird als konkreter Raum als ein haptisch-plastisches Ganzes entwickelt. Sein Vergleich bzw. seine Fürsprache für einen barockähnlich zentral ausgerichteten Stadtraum in dem Werkbund-Artikel von 1914²¹², wie er ihn auch 1930 dem Entwurf für die utopische Hauptstadt Atlantropas zugrunde legt (vgl. Abb. B.24), spricht von seinem Ziel, eine Manifestation von Gemeinschaft auch baulich über einen hierarchisch aufgebauten Raum zu erreichen. Der Forderung bzw. den Werten *Einheit* und *Gesamtkultur* entsprechen städtebaulich ein zentral ausgerichteter Stadtraum mit monumentalen Repräsentationen der Institutionen Industrie und Kultur. Die umfassende, auf die gesellschaftlichen Machtkreise zentrierte Ordnung, entspricht damit nicht nur Behrens (Wert-)Setzungen auf der Globalen Ebene, sondern sie wird gleichzeitig zu einer Strukturvorgabe für den städtischen Raum (die Urbane Ebene) und den Wohnraum, die Private Ebene.

Es ist dieser Wille zu einer einheitlichen Kultur, der Behrens' Bestreben ausmacht, alle Bestandteile des Lebensraums nach einem Maßstab zu gestalten und zu ordnen, der ihn den Gebrauchsgegenstand wie den Stadt- oder Wohnraum mit den selben Gestaltungsstrategien angehen lässt. Es entspricht seinem Verständnis von Kunst und Architektur, denen er sowohl eine national-repräsentative wie auch eine geistig-emotional stützende (identitätsbildende) Funktion zuschreibt. Das bedeutet auch, dass insbesondere Architektur und Stadtplanung die Aufgabe zukommen, diese zentrale Funktion auszuüben und die Verbindung von Globaler zu Privater Ebene herzustellen.²¹³ Stellen Technik und Industrie die Grundlage des modernen Lebens dar, so ist es an Kunst und Architektur, auf dieser Grundlage den Repräsentationsraum *wieder* herzustellen. Denn das Auseinanderdriften von Alltag und Kultur, von Industrie- und Ingenieurbau und Baukunst ist das, was Behrens angesichts der technologischen Entwicklung bemängelt.²¹⁴ Sollen alle Einheiten als Bestandteile einer gemeinsamen Ordnung – eines gesellschaftlichen Raumes

²¹²Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung“.

²¹³ „[...] da sie [die Baukunst, d. Verf.] aber die Kunst ist, die mehr als alle anderen Künste durch ihre Mittel und ihr Verwendungsziel mit der Materie verbunden bleibt, so kann sie nicht abtreiben zu den Sphären eine übersinnlichen Welt [...]. Sie bleibt an die Erde gebunden, aber durch den Geist sucht sie die Einheit mit dem Weltganzen, die Gesetzmäßigkeit, die die Welt beherrscht und in polymorphen Gebilden ihre prismatische Verkörperung erhärten will.“ Aus: Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. D288.

²¹⁴Vgl. Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

– erkenntlich sein, müssen die Gestaltungsstrategien diesen Zusammenhang herstellen, muss der gebaute Raum diese Verbindung leisten. In der städtebaulichen und architektonischen Ausbildung des Raumes muss diese Gesamtordnung als eine „sinnfällige Ordnung“ lesbar werden; das bedeutet bei Behrens, das geplante und erkennbare Organisieren des städtischen Raumes muss zu einem erkenntlichen Gesamtkörper führen.²¹⁵ Die unbedingte Verknüpfung zu der Machtposition der Industrie und Behrens' Ansatz, seine Wertekonstellation im gesellschaftlichen Raum über eine hierarchische, zentral ausgerichtete Struktur durchzusetzen, wurden bei der Analyse der Gestaltungsstrategien und der Wohnkonzepte, besonders bei der Gruppenbauweise, deutlich. Die „institutionelle Prominenz“ des Globalen Raumes begründet schließlich auch den Stellenwert, den Monumentalbauten in Behrens Konzept des gesellschaftlichen Gesamtraumes einnehmen: Sie werden zu Zeichen und Leitbildern ihrer Zeit; sie sind aber gleichfalls Prüfsteine für eine gelungene gesellschaftliche Aneignung – sollen sie doch die Brücke repräsentieren von einer rein positivistischen Haltung gegenüber der technologischen Entwicklung und einer rein materialistisch ausgerichteten Kultur zu Umgang und Ausdruck, die eine Ausgewogenheit suchen und die geistigen („seelischen“) Werte einer Gesellschaft mit einschließen.

Peter Behrens entwirft den gesellschaftlichen Raum als einen ungebrochen ganzheitlichen, der als Gesamtkörper konzipiert ist und erfahren werden kann. Das Organische und das Musikalische, welche Behrens immer wieder heranzieht²¹⁶, beschreiben seine Suche nach einer umfassenden, harmonischen Ordnung.²¹⁷ Die Globale Ebene trägt und prägt über die Institutionen diesen Raum und seine Struktur, in welche die Private Ebene als ein Bestandteil fest eingebunden wird. Die Ausrichtung des städtischen Raumes auf das Zentrum („stolze Geschäftsstadt“²¹⁸) spiegelt sich zum einen in der Ausrichtung der Wohnkonzepte auf ihre Position im urbanen Raum und zum andern in der Ausrich-

²¹⁵ Behrens, „Kunst und Technik“, S. D283–284.

²¹⁶ U. a. in Behrens, „Was ist monumentale Kunst?“ und Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“.

²¹⁷ Begrenzt Vergleichbar ist diese Vorstellung mit den paternalistischen Wohnbaukonzepten, die zu den frühen Industrie- und Arbeitersiedlungen führten, Wohn-Raumkonzepte wie z. B. die Familistère von Guise in Frankreich von Jean-Baptiste André Godin (Abb. B.47). Und in der Tat spricht das Bild einer Wohnanlage, das u. a. Neumeier und später Broch aus den fragmentarischen Überresten des kriegszerstörten AEG-Archivs zeichnen, eine vergleichbare Sprache. Hier wird Wohnen zu einem identitätsstiftenden Erlebnis von Betriebszugehörigen. Der Raum hierzu wird als ein kompakter, gegliederter und gestufter Organismus gefasst (Abb. B.40), dessen Zugangsbereiche über anitkisierende Portalen und Dreiecksgiebeln an den flankierenden Gebäudefronten ausgezeichnet werden. In diesem unverwirklicht gebliebenen Projekt kann man zugleich einen Versuch der Umsetzung des Terrassenhauses sehen. Hervorzuheben sind hierbei die Parallelen, die zwischen repräsentativer Werksarchitektur und zugeordnetem Wohnbau bestehen. Der Wohnraum erhält hier eine Aufwertung zu einem Repräsentationsraum der neuen Industrie- und Wohnkultur. Vgl. die Abbildungen B.41 und B.42 (Siedlung) mit z. B. dem Werksgebäude der Nationalen Automobil Gesellschaft in Berlin. In Abb. B.49 wurden diese einander gegenüber gestellt. Neumeier, „Die AEG-Arbeitersiedlungen von Peter Behrens“, S. 132–134; Broch, „Peter Behrens' Wohnungsbaukonzepte 1910-1920“, S. 58 ff.

²¹⁸ Behrens, „Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke“, S. 84–85.

tung der Wohnräume auf ihren unmittelbaren Umraum. Es ist das ersichtliche Beziehen von Einheiten auf die zugehörige und die nächst "höhere" Einheit, die Struktur und Hierarchie impliziert. Wie Kellmann in seiner Arbeit zeigt, ist diese Ausrichtung in den privaten Wohnbauten Behrens noch dominanter, als dies in der Gruppenbauweise und im Terrassenhaus gezeigt werden konnte.²¹⁹

In Hierarchie und Struktur übersetzt Behrens die "modernen Maße" der funktionalen Zeit- und Raumausnutzung in Repräsentationsformen, die klassischen oder barocken Stadtstrukturen ähneln. Die zentrale Aufgabe des Gestalters und Raumbildners ist eine raumkörperliche Übersetzung des abstrakten, rationalen und funktionalen Systems auf eine konkrete sinnlich-rhythmische Hülle bzw. Struktur, die im Lebensraum vermittelt und den Bewohner "hält". Die "Erdenschwere", die sich besonders in der Betonung vertikaler Strukturen und in dem massiven, körperlichen Umschließen der Baukörper ausdrückt, soll Solidität und Zentriertheit konkret und spürbar machen. Die räumliche Hülle, die Behrens stets stofflich manifest ausführt, ist das Übersetzungsmedium zwischen Mensch und Umwelt, Mensch und Werk bzw. Ding. Hieran finden die Sinne Halt.²²⁰

Dieses geradezu körperliche "Halten" lässt sich bei Peter Behrens auf das gesamte gesellschaftliche System, auf das er alle Raumbestandteile bezieht und bezogen sehen will, ausdehnen; es mündet bei ihm in eine manifeste, zentrierte Struktur des Stadt- und Raumanzuges. Hierin drückt sich sein zentrales Anliegen aus, den Konkreten Raum als einen zusammenhängenden Kulturraum erfahrbar zu machen. Deutliches Beispiel hierfür ist die Monumentalität, die Behrens als eine zentrierende, gruppenspezifische Erfahrung beschreibt und entsprechend Räume mit einem bestimmten gesellschaftlichen Stellenwert monumental gefasst sehen will; gleichfalls der Rhythmus, der den Raum "nach einem Takt" in Bewegung versetzen und somit als organische Einheit erfahrbar machen kann. Es wird deutlich, dass er zur Umsetzung seines Raumkonzepts eine möglichst enge Verbindung zwischen dem Abstrakten Raum (Werte der Kultur *und* der Technologie) und dem Konkreten und Gelebten Raum der Bewohner sucht. Selbst der "Formalismus", den Behrens unter anderem in dem Artikel „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“²²¹ fordert, stellt für ihn eine Strategie dar, die durch eine Reduktion der Form auf einen gemeinsamen Nenner, auf Allgemeingültigkeit hin abzielt: auf eine gewisse Distanz zum Individuellen, die aber Erkenntlichkeit und psychische Erhebung gewährleisten soll, nicht Distanz und Entfremdung, wie dies in anderen Kunstströmungen

²¹⁹ Insbesondere legt Kellmann dies am Haus Behrens (1901), am Gesellenhaus in Neuss (1908-10) und am Haus Wiegand dar (1911). „Auch hier werden Haus und Garten über eine Raumfolge erschlossen, die sich als Mittelachse über das gesamte langgestreckte Grundstück zieht. Seitlich zu dieser [...] ordnen sich mit deutlichem Bezug dies übrigen Außen- und Innenräume an.“ Die enge Beziehung von Innen- und Außenraum beschreibt Behrens in einem Artikel zu Haus und Garten von 1911. Kellmann, *Architektur und Anschauung*, S. 62–64, 71–72.

²²⁰ Vgl. Behrens, „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“, S. D288.

²²¹ Ebd.

zum Teil eingesetzt wurde. Ein Grund, warum Peter Behrens sich der Repräsentationsformen antiker oder klassischer Architektur oder Stadtraum-Anlagen bedient, ist, dass er die Konnotationen, die damit verbunden sind, in der Raumproduktion einsetzt. Monumentale Wirkung, die Ausrichtung des Stadtraums auf zentrale Orte der Gemeinschaft, die körperliche Verbindung von einzelnen Bestandteilen zu einem räumlich gestaffelten Ganzen, das Fassen und Umhüllen von technischem "Wirrwar", dient dem Architekten und Städteplaner dazu, Ordnung und Geschlossenheit darstellen zu können. Für deren Wirkung greift er Repräsentationsformen auf, die gesellschaftlich bereits etabliert und im Gelebten Raum der Nutzer verwurzelt sind. So schafft er den Eindruck von "kulturellem Wert", von Solidität, Ordnung, und Kraft usw. selbst dort, wo er sich gestalterisch in neuen Gefilden bewegt. Eine fast psychologisch motivierte Herangehensweise.

„Die fortschreitende Zeit schafft stetig neue Bedürfnisse und wird immer neue Erfüllungen finden können, wenn Jordan recht hatte mit seinem Ausspruch: Glauben Sie nicht, daß selbst ein Ingenieur, wenn er einen Motor kauft, ihn, um ihn zu untersuchen, auseinandernimmt. Auch er als Fachmann kauft nach dem äußeren Eindruck. Ein Motor muss aussehen wie ein Geburtstagsgeschenk.“²²²

Wenn Paul Jordan²²³ also recht hatte, und für Behrens dürfen wir annehmen, dass er dies geglaubt hat, „dann hat das, was von Apparaten und Maschinen gilt, in derselben Weise Gültigkeit bei den Bauten. Gerade bei ihnen kann durch überlegte Konstruktionen der Eindruck von sinnfälliger Ordnung und damit von Ruhe und sogar großer Schönheit hervorgerufen werden.“²²⁴ *Der Motor als Geburtstagsgeschenk* ist paradigmatische Beschreibung für Behrens' Ansatz in der Raumproduktion – setzt man den Motor gleich mit dem "inneren" Geschehen einer gesellschaftlich-räumlichen Praxis und seine Hülle mit der Architektur, die diese Praxis umfängt. Vergleichbar ist seine Strategie, funktionale räumliche Einheiten materiell mit einer Hülle zu umschließen oder sie als Raumsegmente deutlich zu machen (Garten, Terrasse, Innenraumsegmente). Die Verbindung (und die Grenze), die so optisch oder materiell zwischen Raum"teilen" hergestellt wird, beschreibt am deutlichsten die Zentralität bei Behrens. Er setzt den konkreten Bezug von Raumeinheiten ein wie die Hülle, die als mediatorische Ebene zwischen abstraktem Inhalt und greifbarem Äußeren vermittelt. In dem Wohnraum, den seine Wohnkonzepte beschreiben, schafft er darüber vermittelnde Räume, die zwischen der Globalen Ebene und der Privaten stehen. Eine "Pufferzone", die einen beschreitbaren, "langsamen" Übergang zwischen privatem Raum und öffentlichem Raum schafft. Vergleichbar ist dies mit der urbanen Struktur, die zwischen Siedlungszone und City-Zone vermittelt.

²²²Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 130.

²²³Gemeint ist hier der Baurat Paul Jordan. Direktor der drei Fabriken der AEG am Berliner Humboldthain und einer der engsten Mitarbeiter des Firmengründers Emil Rathenau.

²²⁴Behrens, „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“, S. 130.

Der Preis für einen solchermaßen kompakt gefassten, geschlossenen Raum, ist seine zentral ausgerichtete Struktur, in der jedes Element – und jeder Bewohner – einen festen Ort bzw. eine feste Position im (gesellschaftlichen) Raum zugewiesen bekommt. Maß, Ordnung und Rhythmus werden vorgegeben. In der vermittelten hierarchischen Struktur drückt sich Behrens' Vorstellung der urbanen Gliederung (City-Prinzip mit einer Hierarchie, bestehend aus Nutzungsfrequenz und gesellschaftlichem Stellenwert) aus und reicht bis hinein in das Wohnumfeld (zu einer Hierarchie der Produkte, bei denen Nähe und Distanz zum Bewohner in die Gestaltung mit einbezogen werden). Ein solchermaßen fester Rahmen, der räumlich über Architektur manifestiert wird, bindet im positiven wie im negativen Sinne: Er hält und er hält fest.

Behrens gesellschaftliche Ordnung erscheint als eine stark institutionell gebundene. In der räumlichen Ordnung drückt sich dies in der Ausrichtung der Räume, in ihrem konkreten Bezug zu ihrem jeweiligen baukörperlichen und stadträumlichen Umraum aus. Dies wird bei dem Blick auf seine Wohnkonzepte vor allem in der Gruppenbauweise sehr deutlich. Das Monumentale, das "beherrschende" Element, ist stets dem Allgemeinwert oder einer konkreten Institution zuzuordnen: Kulturbauten, Denkmälern, Industriebauten. Der Komfort oder die Freiheitsbedürfnisse des Einzelnen werden in (wohn-)räumlicher Hinsicht kaum berücksichtigt. Das gesellschaftliche System steht fest und gliedert von "oben" herab; es sichert, aber es schränkt auch ein. Entsprechend massiv greifen Rhythmus und Monumentalität der Baukörper in den Raum des Betrachters ein. Wiewohl das "Technische" von Peter Behrens als "sachlich" bezeichnet wird – in seiner Aneignungsform erhalten die Bauten und Produkte der Industrie einen mystisch-sakralen Charakter. Die räumliche Wirkung, die "Umgangs-Form", die er dadurch erzielt, ist entsprechend mitnichten neutral oder rational, sondern bedeutungsschwer und emotional aufgeladen. Die technologische Entwicklung bringt neue Institutionen und Werte in die Globale Ebene ein, aber an der hierarchischen gesellschaftlichen Struktur ändert sie (fast) nichts. Dies belegen Behrens' Bemerkungen zu dem Verbraucher-Einfluss („ist zu allem zu überreden“) und von seiner Vorstellung, Kultur könne über die Technik zu den Menschen getragen werden. Hier geht es, kritisch formuliert, um die Verbreitungs- und Zugkraft der "Maschine" und um ein möglichst gelungenes Einbinden der Bewohner hierüber in einen sozial vorstrukturierten Raum. Die technologische Entwicklung erscheint in der Tat als ein verbindendes musikalisches Motiv; den Rhythmus geben die Machtzentren vor und "ordnen" so den umgebenden Raum – mitsamt seinen Bewohnern.

6. Die Beherrschung des Raumes: Walter Gropius

6.1. Verorten: Positionen und Werte auf den Gesellschaftlichen Ebenen

6.1.1. Positionierung: Zielvorstellung und grundlegender Ansatz

Im Jahrbuch des Werkbundes von 1914¹, in dem Peter Behrens seinen Artikel zur Zeit- und Raumausnutzung veröffentlicht, erscheint auch ein Aufsatz von Walter Gropius: „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“.² Stellt Peter Behrens die „Sehnsucht nach einem eigenen Formausdruck unserer Zeit“ an den Anfang seiner Ausführungen, setzt Walter Gropius bei einem etwas anderen Punkt an. „Der Kunst der vergangenen Jahre fehlte der moralische Sammelpunkt“, stellt er fest; man habe sich allein an materiellen und individualistischen Grundsätzen orientiert, was zu einer inneren wie äußeren „Zerfahrenheit“ geführt habe: „Über der Schale vergaß man den Kern.“³

Um einen Weg aus dem „Chaos individualistischer Anschauungen“ zu finden, der gleichzeitig auch dazu führen könnte, die „Riesenaufgaben der Zeit, den gesamten Verkehr – die ganze materielle und geistige Menschenarbeit – organisatorisch zu bewältigen“, bedarf es nach Gropius gemeinsamer Schwerpunktsetzungen und eines „ungeheuren sozialen Willens“.

„Solange eben die geistigen Begriffe einer Zeit noch unsicher schwanken, ohne ein einiges festes Ziel, solange fehlt auch der Kunst die Möglichkeit, Stil zu entwickeln, d.h. den Gestaltungswillen der vielen in *einem* Gedanken zu sammeln.“⁴

Gropius stellt hier die Frage nach einer neuen gesellschaftlichen Identität. Solange man sich nicht auf gemeinsame Ziele einigt, kann es keinen Weg geben, Ordnung und Orientierung herzustellen; kann es keine „Form“ geben, diese zu repräsentieren. Daher ist es ihm ein Anliegen, „die Lösung dieser Weltaufgabe zum ethischen Mittelpunkt der Gegenwart“ zu machen. Die fehlende Kontinuität kann nur über einen gemeinsamen „Sammelpunkt“ gemeinschaftlich definierter Werte und Ziele („geistigen Gehalt“) wieder hergestellt werden. Hierüber würde dann auch „der Kunst wieder geistiger Stoff zur symbolischen Darstellung in ihren Werken“ zugeführt.⁵ Diesen Sammelpunkt zu verkörpern, einen Ausdruck zu entwickeln, der die Werte einer Gemeinschaft repräsentiert, das

¹Werkbund, *Der Verkehr*.

²Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“.

³Wörtlich prangert Gropius hier einen „krassen Materialismus“ und „egozentrische Vorstellungen“ an. Ebd., S. 29.

⁴Ebd.

⁵Ebd.

ist 1914 – und bleibt es auch später – für Gropius Aufgabe der Kunst und einer „neuen Baugesinnung.“⁶

Architektur hat für Gropius auf diesem Weg eine mediatorische Funktion. Sie schlägt „die Brücke zum praktischen Leben“. Der Architekt hat demnach die Aufgabe, sich mit den „geistigen und materiellen Forderungen“ der Lebenswelt auseinanderzusetzen, bevor er etwas gestalterisch umsetzt.⁷ Wo soll der neue Schwerpunkt nun aber herkommen? Wie soll ein neuer Bezugsrahmen entwickelt werden, den die Baukunst in ein ordnendes System, in die Repräsentation einer neuen Identität umsetzen kann? Nur dort kann angesetzt werden, wo die „Ideen der Zeit sich zu allgemein verständlichen Begriffen verdichten“, wo Aufgaben bestehen, „die ihrem Wesen nach mit den Zeitideen eng zusammenhängen und aus ihren modernsten Forderungen heraus gestellt werden“. Diese „Orte“ findet Gropius in den Bereichen, in denen sich die technologische Entwicklung besonders deutlich auswirkt.

„Den Grundton unserer Zeit bestimmen nun aber Handel, Technik und Verkehr“, stellt er fest. Entsprechend sind es die damit verbundenen Aufgaben, die den „echten Formbildner, den Nicht-Dekorateur“ fesseln: „Bahnhöfe, Fabriken, Fahrzeuge zu bauen.“ Hier findet er die „neuen technischen und neuen räumlichen Voraussetzungen“ versammelt, von denen ausgehend neue Ausdrucksformen entwickelt werden können.⁸ Hier kann der Architekt mit der beschriebenen Auseinandersetzung anfangen, welche die Grundlage des baukünstlerischen Brückenschlags zum praktischen Leben bildet:

„Einmal ermöglicht die Technik mit ihren modernen Materialien und Konstruktionsideen eine immer kühnere Bemeisterung der statischen Gesetze und andererseits tritt das moderne Problem der Verkehrsbewegung als gänzlich neuer für den räumlichen Organismus wesentlich formbestimmender Faktor auf.“⁹

Gropius macht also die neuen Mittel und die veränderten Ansprüche („schärfste Beanspruchung von Material, knappste Ausnutzung von Raum- und Zeit“¹⁰) zum Ansatzpunkt einer veränderten architektonischen Raumbildung. „Erkennt er [der Architekt, d. Verf.] ihre Notwendigkeit, werden sie ihm zum inneren Erlebnis, so sucht er ihren Sinn nicht nur allenthalben auf, sondern erfüllt seine Formen in dichterischer Übertreibung, so dass jedwedem Beschauer die Grundidee des Ganzen sinnfällig offenbar wird.“

In den Bereichen von „Handel, Technik und Verkehr“ verdichten sich für Gropius also die Möglichkeiten und Anforderungen der Zeit. Dort sieht er die Möglichkeit, den vermissten „Sammelpunkt“ anzusetzen, über den eine gesellschaftliche und künstlerische

⁶Vgl. Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 153.

⁷Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 30.

⁸Ebd.

⁹Ebd.

¹⁰Ebd.

Auseinandersetzung zu Lösungen der „Riesenaufgaben der Zeit“ kommen könnte, und dieser „geistige Stoff“ hätte auch die Kraft, zu neuen Formen und Symbolen in der Baukunst zu führen.¹¹

Dabei ist es auch bei ihm die „Darstellungskraft“, die das Materielle durch „Umwertung“ zu einem wirkungsvollen, „zentrierenden“ Erlebnis macht.¹² Es wird im Laufe der Untersuchung herausgearbeitet werden, dass Gropius sich in seiner Form der künstlerischen Aneignung von Technologie, das heißt hier in der Art der Darstellung, deutlich von Behrens unterscheidet. Gropius setzt bei seiner „Umwertung“, die er später mit dem Begriff der „Wesensforschung“¹³ noch auf differenziertere argumentative Grundlagen stellt, auf eine Ausdeutung des Materiellen und damit auf eine Steigerung „intrinsischer“ Eigenschaften.

Eine der einschneidendsten Auswirkungen der technologischen Entwicklungen hinsichtlich des urbanen Raumes ist der Verkehr, dem sich das Werkbund-Jahrbuch von 1914 thematisch widmet. Die „Bewegung“, so Gropius, ist „das entscheidende Motiv der Zeit“¹⁴. Sehr interessant ist nun, wie unterschiedlich Behrens und Gropius dieses Phänomen behandeln.

Während Peter Behrens in seinem Artikel die veränderte urbane Praxis heranzieht, den veränderten Handlungs- und Wahrnehmungsraum, um davon ausgehend eine veränderte Stadtraum- und Gebäudegliederung (Das „City-Prinzip“, von dessen Bewegungsräumen ausgehend eine übersichtliche Struktur von Raumkompartimenten entwickelt wird – im Stadtraum und im Innern der Gebäude¹⁵) zu fordern, stellt Walter Gropius Orte, Produkte und Mittel („technische Voraussetzungen“) in den Vordergrund, die für ihn die technologische Entwicklung symbolisieren. Hier ist die Ausgangsbasis nicht die Erfahrung eines Menschen, der den Stadtraum durchschreitet oder durchfährt, sondern es werden Sinnbilder der neuen räumlichen Praxis und der neuen technischen Maßstäbe benannt: „Verkehrsbauten“, „Automobil und Eisenbahn, Dampfschiff und Segeljacht“.¹⁶

„Wie die Verkehrsbauten ihre Aufgabe, den Verkehr aufzunehmen und zu ordnen, in einem klar übersehbaren rhythmisch gegliederten Gehäuse charakterisieren, das keine Zweifel in seine Bestimmung aufkommen lässt, so sind die Verkehrsmittel zu Lande und zu Wasser und zu Luft – Automo-

¹¹Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 29.

¹²„Auf dieser stilbildenden Kraft des Darstellungsvermögens beruht nun gerade die Schönheitswirkung einer Kunstform, nicht, was immer wieder betont werden muss, auf der Naturschönheit des Materiellen“. Ebd., S. 30. Der Begriff der »Umwertung« ist ebenfalls dieser Seite entnommen; er steht dort im Zusammenhang mit den „geistigen und materiellen Forderungen“, die durch den Architekten zu analysieren sind, bevor „er sie rhythmisch umwertet“. »Umwertung« verwendet Gropius bereits früher, ohne die attributive Ergänzung. Vgl. Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 28.

¹³U. a. in: Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“, S. 95.

¹⁴Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 32.

¹⁵Behrens, „Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung“, S. 8.

¹⁶Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 32.

bil und Eisenbahn, Dampfschiff und Segeljacht, Luftschiff und Flugzeug – förmlich zu Sinnbildern der Schnelligkeit geworden.“¹⁷

Die Hinwendung zu „Sinnbildern der Schnelligkeit“ und der Ordnung als Symbole der „Raumbherrschaft“, die keiner weiteren „externen“ Absicherung ihrer Form bedürfen, ist einer der entscheidendsten Unterschiede in der Integration der technologischen Entwicklung in den gesellschaftlichen Raum bei Gropius. Technische Form und Kunstform sind hier bereits „zu organischer Einheit verwachsen“. Der Lösungsweg, der zwischen Ingenieur und Architekt vermittelt (überträgt man dies auf die Baukunst), ist eine Aufgabe, die laut Gropius durch ein „Hand in Hand gehen von analytischer Erkenntnis und synthetischer Gestaltung“ bewältigt werden kann.¹⁸ Karin Wilhelm schreibt hierzu, der Mensch „als auch Naturwesen, als der organischen Welt zugehörig“, werde „als Vorlage verdrängt, die von ihm geschaffene zweite Natur, die Technik, zum Thema ästhetischer Erfahrung dekretiert. Die an die menschliche Physis gebundene Raum-Zeit-Erfahrung wird jetzt über die Maschine als sinnlichem Korrelat vermittelt und diese als raumbildnerische Vorlage anerkannt“.¹⁹

Das „Verdichten“ von Eigenschaften, welches ganz dem Ziel verpflichtet ist, künstlerisch ideale Ausdrucksformen zu finden, führt Gropius letztendlich zu einer Typenentwicklung und Bewertung der Dinge aus sich selbst heraus, die ihren Bezug zur Lebenswelt nur noch abstrakt wiedergeben; als „endgültige Ausdrucksformen“, die Gropius aus den „neuen technischen und räumlichen Voraussetzungen“ entwickeln möchte²⁰, sind sie vor allem Repräsentanten eines erhofften „neuen Glaubens der Menschen“²¹, der von dem Ziel der Einheitlichkeit des Systems spricht, in das sich die Teile eingliedern; die hohe Bedeutung, die dem einzelnen Werk als Typus zukommt, verlangt vom Nutzer eine Unterwerfung unter die absolute Form, die mit ihm nicht mehr direkt in Verbindung steht, sondern nur noch über das entfernte große Ganze.

Gropius setzt an einem Ausgangspunkt an, der durchaus nahe an dem Behrens'schen Konzept liegt. Seine frühen Aufsätze sprechen noch von der gedanklichen Nähe zu seinem ersten Arbeitgeber und Mentor. Die Verbindung von technischem, ökonomischem und geistig-ideellem Anspruch in der Raumproduktion ist bei beiden der zentrale Gedanke.²² Wie Behrens stellt Gropius in seinem Beitrag zum Werkbund-Jahrbuch die Entwicklungen in der Industrie als einen Impuls dar, den es auf die Bereiche des Alltagslebens und

¹⁷Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 32.

¹⁸Ebd., S. 30–31.

¹⁹Wilhelm, *Walter Gropius Industriearchitekt*, S. 39. Wilhelm bezieht sich mit dieser Äußerung auf die oben zitierte Textstelle, Zitatnachweis in Fußnote 17.

²⁰Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 28.

²¹Ebd., S. 32.

²²Inbesondere die Aufsätze, die sich mit der Verbindung von Kunst und Industrie sowie Industriearchitektur befassen, z. B. Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“ oder Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“.

die Bildung des Stadt- und Alltagsraums zu übertragen gilt. Die Zielsetzung des jüngeren Architekten ist es jedoch, den Ausdruck des „Wesens“ einer Sache zur obersten Aufgabe der Gestaltung zu machen, dort anzusetzen, wo die Ideen der Zeit sich zu allgemein verständlichen Begriffen verdichten. Ähnlich wie Peter Behrens betont Gropius, dass dabei eine Besinnung auf Konstruktion, Zweck oder Material als Kriterien allein nicht ausreicht, um den neuen Ausdruck zu entwickeln, den er unter dem „Willen zur Form“, als Ausdruck gemeinschaftlicher Werte und Ziele, zu fördern sucht. Jedoch wird bei Gropius dabei „die Technikwelt“ zur Grundlage (zum „Grundton“) der Raumproduktion.

Eine weitere Forderung, die Remineszenzen an Peter Behrens enthält (jedoch nicht in diesem Artikel), ist die nach monumentaler Wirkung, insbesondere von Fabrik- und Industriearchitektur.²³ Die enthüllende Wesenlosigkeit von Glas und Eisen werden bei Gropius jedoch bald und aufgrund ihrer medialen Fähigkeiten, für „Transparenz“ und „Durchdringung“ zu stehen, zu Mitteln der Darstellung, die eine neue Qualität der räumlichen Beziehung repräsentieren.²⁴ Das archaische Pathos Behrens' weicht hier einer „Ökonomie des Geistigen“ – immer noch ein leidenschaftlicher Ausdruck, jedoch mehr ein ästhetisches Konzept und optisches Abstraktum, für das eher ein Moholy-Nagy Pate steht, als ein Peter Behrens.²⁵

Ein Grundsatz bleibt gleich: Die Möglichkeit zur Verwirklichung der baulichen und gesellschaftlichen Ziele liegt auch für Gropius zwingend in der Zusammenarbeit von Künstler und Industrie, die bei diesem jedoch zu der Idee der „Arbeitsgemeinschaft“ zwischen „Künstler, Kaufmann und Techniker“²⁶ ausgebaut wird, zu einer vermittelnden Instanz zwischen Ansprüchen der Gemeinschaft und den Vertretern der Institutionen Wirtschaft, Handel und Produktion.²⁷ Diese Verbindung stellt die Grundlage der Raumproduktion bei Gropius dar.²⁸ Um jedes „Teilwerk“ in Beziehung zu seiner Umgebung und der nächstgrößeren Einheit zu setzen, „müssen die realen und geistigen Mittel zur räumlichen Gestaltung von allen am gemeinsamen Werk Vereinten gekonnt und ge-

²³Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31.

²⁴„Dieser Wandel in der Grundauffassung unserer Welt, weg von der Vorstellung eines statischen Raumes zu der eines kontinuierlich sich verändernden Beziehungssystems, setzt unsere geistigen und gefühlsmäßigen Wahrnehmungsfähigkeiten in Bewegung. Nun verstehen wir den Drang der Futuristen und Kubisten, die als erste versucht haben, das Magische der vierten Dimension durch das Illusionsmittel räumlicher Bewegung festzuhalten.“ Gropius, *Wege*, S. 36-39. Vgl. zur Durchdringung in Verbindung mit Glasflächen bei Gropius: Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau*, S. 100–102.

²⁵Vgl. Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 155.

²⁶Gropius, „Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk“, S. 61.

²⁷Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 153–154; auf die Notwendigkeit dieser Verbindung kommt Gropius in nahezu jedem Aufsatz zu sprechen, den die Bände Probst/Schädlich, *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften* und Gropius, *Wege* versammeln.

²⁸Dies zeigt sich u. a. deutlich in seiner Konzeption des Bauhaus und den Grundsätzen, die er hierfür formuliert. Vgl. hierzu Gropius, „Sparsamer Hausrat und falsche Dürftigkeit“ und Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“.

wusst werden.“²⁹ Dass diese Beziehung zum gesellschaftlichen Raum jedoch auf einem hohen Anspruch und Abstraktionsvermögen seitens der Nutzer aufbaut und die Raumproduktion unter anderem damit auf einem ganz anderen “Maßstab” basiert als bei Peter Behrens, soll die nachfolgende Untersuchung offen legen.

Wie zu zeigen sein wird, stellen die von ihm entwickelten Wohnkonzepte an den Einzelnen einen hohen intellektuellen und sozialen Anspruch; sie basieren – im Lefebvreschen Sinne – auf abstrakten visuellen Repräsentationsformen, was einzelne “Raum-Zellen” gerade nicht zu eingebundenen Elementen in einem sinnlichen Bezugssystem macht, sondern zu Einheiten eines abstrakten Konzepts. Der Anspruch an die Raumproduzenten – Gestalter wie Bewohner – beinhaltet unter anderem die Aufgabe, individuelle Handlungen (“Gestaltungs-Äußerungen“) zu Gunsten eines gemeinschaftlichen Gleich- oder Einklangs aufzugeben. Während Behrens über den gebildeten Raum einstimmt und – ungefragt – mitnimmt, setzt Gropius eine Art soziales Verantwortungsgefühl voraus. Er will das Einfügen in den gesellschaftlichen Raum über die Ratio erreichen, über Kenntnis und Verständnis des abstrakten “Großen Plans”.

6.1.2. Ausrichtung: Die zentralen Setzungen auf den gesellschaftlichen Ebenen

Instanzen und Werte auf der Globalen Ebene

Ein bedeutender Unterschied zu Peter Behrens liegt in der potentiellen persönlichen Freiheit, die die technologische Entwicklung für Walter Gropius mit sich bringt. Betont jener den Verlust des Sinns am Schönen, ist es bei Gropius die „Befreiung der Geisteskräfte von mechanischer Arbeitslast“, die mit der technologischen Entwicklung verbunden wird; das „Maximum an persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit“, die durch bestimmte Methoden und den Nutzen industrieller Herstellung für die Raumproduktion gewonnen werden können.³⁰ Es liegt an den Menschen und insbesondere an den Künstlern, hier eine „subjektive Umwertung“ vorzunehmen; in der „toten Maschine“ das Potential zu wecken, das zur Einheit und einem neuen Weltgefühl führen kann. Es ist der „Wille zur Umstellung auf den neuen Geist“, der für Gropius entscheidend ist.³¹ Hieraus erwächst gleichzeitig auch der Anspruch an die Bewohner, diese Einstellung zu teilen.

In einem seiner späteren Artikel subsumiert Gropius seinen Blick auf die technologische Entwicklung unter einem Zitat Albert Einsteins: „Die Vervollkommnung der Mittel und Verwirrung der Ziele scheinen für unser Zeitalter charakteristisch zu sein.“³² Gropius’

²⁹Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 84.

³⁰Vgl. Gropius, „Die Wirkung des Bauhauses“, S. 62. Bereits 1910 formuliert er: „Die Gesellschaft will nun aber ihren Interessenten nicht nur preiswerte, solide und praktische Häuser liefern [...], sondern auch im einzelnen, ohne das Prinzip der Einheitlichkeit zu durchbrechen, individuelle Wünsche berücksichtigen. Gropius, „Programm zur Bildung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft“, S. 18

³¹Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 83 und Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 28.

³²Zit. n. Gropius, „Totale Architektur“, S. 129.

Begegnung und Umgang mit der technologischen Entwicklung zeigt die Janusköpfigkeit der technologischen Entwicklung auf. Dem potentiellen Gewinn einer umfassenden sozialen und geistigen Freiheit, die den Menschen mittels der neuen „Werkzeuge“³³ bis zur Beherrschung des Raumes und zu einem „neuen Weltgefühl“ führen kann, stehen Entwicklungen gegenüber, welche die Kraft dieser sozialen Utopie brechen. Die „Maschine“ hat den Menschen von seiner Hände Arbeit getrennt; die „Sinnlosigkeit der Mechanisierung“³⁴ zeigt deutliche Spuren im Verhältnis des Menschen zu seiner Arbeit und im Verhältnis des Individuums zu dem gesellschaftlichen Raum. Insbesondere die Spezialisierung als Folge von zunehmend abstrakt organisierten Arbeitsformen führt zu einer „allgemeinen Auflösung des kulturellen Zusammenhanges“ und hat „eine Zerstückelung und Verarmung des Lebens zur Folge“.³⁵ Diese Feststellung durchzieht Gropius schriftliches Werk und begründet sein Streben, über die Architektur als einem „gemeinschaftlichen Bagedanken“ eine gesellschaftliche Einheit herzustellen.

„Was ist Baukunst? Doch der kristallene Ausdruck der edelsten Gedanken der Menschen, ihrer Inbrunst, ihrer Menschlichkeit, ihres Glaubens, ihrer Religion! Das war sie einmal! Aber wer von den Lebenden unserer zweckverfluchten Zeit begreift noch ihr allumfassendes, beseeligendes Wesen?“³⁶

Bauen ist „kollektive Arbeit“ und hieraus ergibt sich für Gropius die Notwendigkeit, dass die Baukunst „im ganzen Leben eines Volkes wurzelt“ und „alle Gebiete menschlicher Gestaltung“ umschließt. Nur über einen gemeinschaftlichen „neuen Geist“ kann es seiner Ansicht nach zu einer veränderten Form der gesellschaftlichen Raumproduktion kommen. Diese Einstellung nicht nur bei den Künstlern, sondern auch bei den Bewohnern zu wecken und die dafür notwendige Basis – die Verzahnung von Produktionswirtschaft und freier (bau-)künstlerischer Arbeit – zu erreichen, ist Ziel und Inhalt seiner theoretischen Überlegungen.³⁷

Die Grundlage dieser Raumproduktion muss auf einer „neuen Werteordnung“ basieren, auf der „Neuformulierung von Wertebegriffen mit überpersönlicher Bedeutung“.³⁸ Die ethischen und moralischen „Sammelpunkte“, die bereits in dem Werkbund-Artikel zur Sprache kommen³⁹, zählen ebenfalls zu diesem neuen Geist. Wie Claussen in seiner Arbeit herausstellt, sind letztere als besonders wichtige Wertsetzungen zu sehen, ohne die Gropius' Forderungen wie zum Beispiel die nach Typisierung und „Einheit in der Vielfalt“ im gesellschaftlichen Raum, nicht betrachtet werden können. Zu den Grundlagen

³³So benannt u.a. in: Gropius, „Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?“, S. 101. Hier schreibt er: „Die Revolution des künstlerischen Geistes brachte uns die elementare Erkenntnis, die technische Umwälzung das Werkzeug für die neue Gestaltung.“

³⁴Gropius, „Der Architekt als Organisator“, S. 118–119.

³⁵Gropius, „Totale Architektur“, S. 129.

³⁶Gropius, „Was ist Baukunst?“, S. 63.

³⁷Zitate aus Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 83 ff.

³⁸Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, S. 25, 108 ff.

³⁹Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 29.

der neuen Ordnung gehört auch, dass alte Strukturen der Raumproduktion gebrochen werden.⁴⁰

Gropius verwehrt sich bei der Frage nach räumlichem bzw. gestalterischem Handeln gegen individualistische Bestrebungen oder eine rein marktwirtschaftlich ausgerichtete Produktion. Für ihn ist die Idee, der Plan, der in Gemeinschaftsarbeit entsteht, die unabdingbare Voraussetzung für eine einheitliche und wesenskonforme Gestaltung und die „Funktionsfähigkeit“ der produzierten Dinge bzw. des architektonisch gebildeten Raumes. Insbesondere die Konzeption der Produktions- und Bauprozesse müssen daher eine Reform erfahren.

Ist schon bei Privat- oder Industriebauten die Zusammenarbeit von Bauherr, Ingenieur und Architekt von Bedeutung⁴¹, so ist dies bei der Konzeption von Stadt- und Wohnraum unerlässlich. Hier müssen unabhängige zentrale Stellen (z. B. die öffentliche Hand) zuständig sein. Die „private Hand“ sieht er „zu einer erschöpfenden Lösung nicht imstande“, da sie „durch sekundäre, wirtschaftliche und taktische Fragen behindert“ werde. 1919 schreibt er:

„Kapitalismus und Machtpolitik haben unser Geschlecht träge gemacht im Schöpferischen, und ein breites bürgerliches Philistertum erstickt die lebendige Kunst. Der intellektuelle Bourgeois des alten Reiches – lau und schwunglos, denkfaul, anmaßend und *verbildet* – hat seine Unfähigkeit bewiesen, Träger einer deutschen Kultur zu werden. Seine erstarrte Welt ist nun aufgerüttelt, ihr Geist umgestoßen und mitten im Umguß zu neuer Gestalt.“⁴²

Es sind folglich andere Stellen, zentrale, öffentliche Stellen, von deren Seite her Lösungen erarbeitet und dann der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden müssen. Die umfassende Aufgabe des neuen Baugedankens, die geistige und materielle Umgestaltung der Gesellschaft, kann nur über einen Zusammenschluss der künstlerischen, technischen und wirtschaftlichen Welt gelingen.⁴³

⁴⁰ „Grundlegende Umgestaltung der gesamten Bauwirtschaft nach der industriellen Seite hin ist die wichtigste Forderung für eine zeitgemäße Lösung des Problems. Diese muss gleichzeitig von drei verschiedenen Gebieten aus, vom volkswirtschaftlich-organisatorischen, vom technischen und vom gestalterischen angefasst werden. Alle drei Gebiete sind unmittelbar voneinander abhängig.“ Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 114.

⁴¹ Vgl. Gropius, „Die Entwicklung moderner Industriebaukunst“, S. 55–56.

⁴² Gropius, „Baukunst im freien Volksstaat“, S. 65.

⁴³ Diese Einstellung lässt sich schon in den frühen schriftlichen Äußerungen nachweisen. Unter anderem hier: Gropius, „Die Entwicklung moderner Industriebaukunst“, S. 55, Gropius, „Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk“, S. 61 und Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 114–115. Schon 1910, in seinem „Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft“, klingt sie durch.

Die Arbeitsgemeinschaft im Dienste des Gemeinwohls

Mit der Abkehr von einer großbürgerlichen, interessengeleiteten industriellen Vormachtstellung auf der Globalen Ebene [G] steht Gropius vor einem Problem: Wer soll der Träger sein, die Machtposition einnehmen, die in dem Prozess der gesellschaftlichen Raumproduktion die Werte setzt und durchsetzt? Anders als Behrens setzt er nicht auf das Verantwortungsgefühl einzelner Großbürger, Fabrikanten oder Kaufleute. Ebenso will er eine dynastische Machtposition von Wirtschaft und Industrieproduktion verhindern.⁴⁴ Durch eine neue Form der Zusammenarbeit zwischen Kunst, Handwerk und Industrie will er die alten Strukturen aufbrechen. Einen besonderen Stellenwert erhält hierbei der Entwurf von "Prototypen", die dann in die Vervielfältigung durch die Industrie gehen können. Entsprechend bezeichnet er auch nicht die "Industrie" als verantwortlich für eine gelungene Aneignung von Technologie, sondern er betont den Prozess des "vorindustriellen" Entwurfs und seine Umsetzung bei der Formgenese und der Konzeption des Raumes.⁴⁵ Durch Spezialisten verschiedenster Fachrichtungen will er den "Wissenspool" so erweitern, dass ein größtmöglicher Umfang an Kenntnis der räumlichen und produktionstechnischen Zusammenhänge in den Prozess der Gestaltung und architektonischen Raumbildung einfließt. Kriterien wie Rationalität, Objektivität oder die Forderung nach Standardisierung hier einzubinden, sind der Versuch, die Maße einer optimalen (Re-)Produktionsfähigkeit mit denen einer optimalen Gestaltung zu verbinden, ohne dabei bestimmte Interessen zu vertreten.

Die Idee, dass interessensunabhängige Teams von Handwerkern, Gestaltern und Wirtschafts- sowie Technik-Spezialisten dabei im "Dienste der optimierten Form" arbeiten, ist eine der grundlegendsten Gropius'; aus ihr erwächst der umfassende Einfluss, den diese neue "Instanz" in seinem Raumkonzept bekommt. Wesensforschung und Typenentwicklung sind die Vorarbeiten der Künstler, die im Dienste des umfassenden Gestaltungsanspruchs stehen, der wie bei Behrens alle Lebensbereiche umfasst: Die Gebrauchsgegenstände, die Wohnung und darüber hinaus gehend die Siedlung und die Stadt.⁴⁶ Die "Industrie" wird also als produzierende Kraft anerkannt, als das der Zeit und den gemeinschaftlichen Bestrebungen dienende „Werkzeug“⁴⁷, nicht aber ihre Vertreter als

⁴⁴Gropius, „Zur Wanderausstellung“, S. 27.

⁴⁵„Das technische, überall gleich vorzügliche Ding muss mit geistiger Idee durchtränkt werden“, schreibt er 1916. „Man versucht nun in besserer Erkenntnis, die künstlerische Qualität des Maschinenprodukts von vorneherein zu verbürgen und gleich bei der Erfindung der Form, die vervielfältigt werden soll, den Künstler zu Rate zu ziehen.“ Gropius, „Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk“, S. 61.

⁴⁶Gropius, „Grundsätze der Bauhausproduktion“.

⁴⁷Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115. Diese Setzung bleibt bei Gropius konstant. Auch in den späten Schriften wird diese instrumentalisierende Haltung betont. U. a. in Gropius, „Totale Architektur“, S. 74. Vgl. hierzu auch die Ausführung von Rehm, der sowohl die soziologische Diskussion der Zeit um Gemeinschaft und Gesellschaft, wie auch die Rolle des Gemeinschaftsgedankens bei Gropius und im Bauhaus zusammenzufassen versucht. Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau*, S. 145–149.

formbestimmende, raumbildende “Machtinstanz”. Diese Einflusskraft geht ganz auf die neuen Mittel und Methoden über und liegt in den Händen derer, die sich mit der Zusammenführung von geistigen und materiellen Belangen und deren Umsetzung in eine “Form” befassen.

„Die Gebundenheit solcher Bauorganismen [eben genannter Zusammenschluss, d. Verf.] an Industrie und Wirtschaft, an ihre Exaktheit und knappe Ausnutzung von Raum und Materie, wird schließlich auch die Gestalt der größten Baueinheit, der Stadt, bestimmen. Jeder Bauende muss ihren Sinn begreifen, um an ihrer Werdung mitzuwirken und muss die bestimmenden Faktoren für ihre Gesichtsbildung kennen.“⁴⁸

Die “zentralisierte”⁴⁹ Konzeption und Formentwicklung durch Arbeitsgruppen soll dabei die Kompatibilität, die Ausrichtung auf die Bedürfnisse der einzelnen Nutzer und die produktionsseitige Umsetzbarkeit garantieren. Die Produktgestaltung wie die Architektur haben dabei enorme Übersetzungsarbeit zu leisten: Der Anspruch des Einzelnen an die Dinge und den gebauten Raum muss in Einklang mit denen der Gemeinschaft gebracht werden.⁵⁰ Diese Werte und Maßstäbe wiederum müssen mit reproduzierbaren Maßgaben und Formen kompatibel sein – denn nur über diesen Weg kann sich nach Ansicht von Gropius die Produktion eines zeitgemäßen Raumes vollziehen.

„Wir haben die Aufgabe, uns unserer Zeit anzupassen“ betont er in dem Aufsatz zu den „Grundlagen für neues Bauen“. Ein grundlegender Faktor dieser Zeit ist die Industrie, deren „Herrschaft [...] nicht mehr gebrochen“ werden kann: Sie hat die Strukturen der gesellschaftlichen Ordnung und der Produktion bereits grundlegend verändert; ihre Methoden sind in alle Lebensbereiche eingedrungen. Seine Konsequenz: So „wie wir Kleider von heute tragen, so müssen wir auch in der Umwelt uns Dinge schaffen, die zu unserer Zeit gehören.“ Der Weg dorthin führt über eine grundlegende Reform der Zusammenarbeit von Baukunst und Industrie.⁵¹

⁴⁸Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115.

⁴⁹Gropius verwendet den Ausdruck im Hinblick auf den Wohnbau. Hier müssen „die umfangreichen Versuche auf dem Gebiete des Hausbaus“ „an wenigen Punkten zentralisiert, den Schwierigkeiten des Alltags entzogen und von diesen unabhängigen zentralen Stellen aus der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden.“ Ebd.

⁵⁰Der Anspruch an „individuelle Freiheit“ muss mit den Zielen der Gemeinschaft, einem „kollektiven Handeln“ in Einklang gebracht werden. Gropius, „Totale Architektur“, 130ff. Dieser Grundgedanke ist bei Gropius durchgängig und früh in der Formel „Einheit in der Vielheit“ zu finden. U. a. in: Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115.

⁵¹Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 110.

Rationalität?

Wie Gropius sagt, kann „nur durch Vernunft“ ein freies Wohnen (=Leben) vieler Individuen garantiert und dabei gleichzeitig „zu einer Einheit“ geführt werden.⁵² Mit seinen Gestaltungsstrategien versucht er, sowohl dem Anspruch des Einzelnen Raum zu geben, als auch, die Gemeinschaft in einem Raum zu organisieren und zu verbinden.⁵³

Diese „geistige Leistung“, die Idee und das planerische sowie künstlerische Vermögen („künstlerisches Genie“)⁵⁴ sind die Seiten im Gestaltungs- und Raumbildungs-Prozess, die Gropius dabei stark hervorhebt. Wie zu zeigen sein wird, setzt er dabei zum einen auf Strategien mit wissenschaftlicher Ausrichtung und ein künstlerisches Gesamtkonzept, welche die materiellen Anforderungen in eine *einheitliche* Form und darüber in eine neue Einheit des gesellschaftlichen Raumes, „ein Weltganzes“, überführen sollen.⁵⁵ Neben der rational-erfassenden spielt dabei auch eine ideelle, „magisch-irrationale Komponente“ eine Rolle, die für Gropius bei der menschlichen Aneignung des Technisch-Materiellen generell mitschwingt.⁵⁶ Claussen und Rehm betonen in ihren Arbeiten die Bedeutsamkeit des Künstlerischen als ideelle, nicht allein zweckrationale Ausrichtung bei Gropius. Rehm stellt im Zusammenhang mit dem Arbeitsrat der Kunst die „religös-ideelle Grundlage“ der Baukunst bei Gropius heraus.⁵⁷ Claussen betont den durch dessen Werk konstant bleibenden, romantisch verklärten Künstlerbegriff: „Die Vorstellung, dass der Künstler und Architekt zum Katalysator der Utopie berufen sei.“ Der Anspruch auf die umfassende Kompetenz des Gestalters bleibt eine durchgängige Haltung in Gropius' schriftlichem Werk.⁵⁸ Er installiert hierdurch einen Gegenpol „in persona“, der als Vertreter des Gemeinschaftsinteresses agiert und Maßstäbe auf der Globalen Ebene setzen kann.⁵⁹

⁵²Gropius, „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“, S. 131.

⁵³Claussen legt die epistemologischen Grundlagen Gropius' dar, auf denen basierend dieser zu der ihm eigenen Verknüpfung von Typus, Individuum und Gemeinschaft kommt. Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, S. 105 ff.

⁵⁴Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31.

⁵⁵„Nach dem formalistischen Zerfall zeichnet sich vielmehr deutlich der Wille zu einer Vereinheitlichung ab. Eine neue Einheit kann nur durch die Befreiung geistiger Werte von individueller Beschränkung entstehen. Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 153; das „Weltganzes“ ist dem folgenden Aufsatz entnommen: Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 83.

⁵⁶„Kurz vor der Gründung des Bauhauses schrieb ich als Leiter des »Arbeitsrats für Kunst« [...]: „Fantasie ist wichtiger als alle Technik, die sich immer dem Gestaltungswillen der Menschen fügt. Das klingt gewiss nicht nach Zweckstil. Es war maßgeblich für meine spätere Arbeit. Ich hatte durch meine Studien erkannt, dass die magisch-irrationale Komponente der menschlichen Natur zu allen Zeiten die technisch-materielle entscheidend beeinflusste [...]. Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 154.

⁵⁷Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau*, S. 141, Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, S. 31 ff.

⁵⁸Ebd., S. 51, Zitat S. 68.

⁵⁹Die Betonung des umfassenden Anspruchs des Architekten wird sehr deutlich in: Gropius, „Baukunst im freien Volksstaat“, S. 65.

Die Private Ebene: Gestaltung und Ordnung des Alltagsraums

„Aber wie gelangt das Volk zu jener Gemeinsamkeit im Geistigen, die erst den natürlichen Rhythmus der Gesamtheit schafft?“⁶⁰

Neben der notwendigen Anpassung der künstlerischen Planungs- und Gestaltungsstrategien an die wirtschaftlichen und technischen Bedingungen der Raumproduktion auf der Globalen Ebene muss auch auf anderer Seite nachgearbeitet werden: Der Auflösung („Atomisierung“, „Zerrissenheit“⁶¹) des inneren Zusammenhangs der Gesellschaft muss entgegengewirkt werden. Gropius steht hierbei vor dem Problem, die freiheitliche Ausrichtung einer Baukunst, die einem Volksstaat, einer demokratisch ausgerichteten Gesellschaft dienen will („Das Individuum hat immer Recht“⁶²) mit dem *einen* gemeinsamen Ziel, der Forderung nach „einem Geist“ zu verbinden.⁶³ Theoretisch löst er dieses Problem darüber, dass er „Bauen“ als „kollektive Arbeit“ auffasst, und diese „nicht vom einzelnen, sondern vom Interesse der Gesamtheit“ abhängen.⁶⁴ Entsprechend steht nicht allein die „Nutzung“ des gesellschaftlichen Raumes im Vordergrund sondern die „aktive Mitarbeit“ an seiner Gestaltung: „Jeder helfe, jeder kehre zunächst vor seiner eigenen Türe.“⁶⁵

Gropius' Forderung an die Baukunst ist demnach, über neue Ansätze der architektonischen Raumbildung diese Verbindung zur Gesamtheit herzustellen, das „Interesse der Gesamtheit“ zu vermitteln. Diese Verbindung vom Einzelnen zum Kollektiv muss in der Planung verankert sein. Gropius betont: „Gute Planung“ muss „von unten nach oben wachsen und nicht durch Gewalt von oben nach unten erzwungen werden; Gedanken entstehen aus individueller Initiative, nicht auf bürokratischen Befehl.“ Und er meint das durchaus politisch, denn er vergleicht diese Strategie der Einbindung des Individuums in das Ganze mit der der Demokratie und deren ausstrahlender „Zentrifugalkraft“. Sein Ziel: Eine Überzeugung formen, eine geistige Einheit, die über die einzelnen Formen und Räume „getragen“ wird.⁶⁶

Dass dies auf der anderen Seite einen hohen Anspruch an den einzelnen Nutzer bzw. Bewohner des gesellschaftlichen Raumes stellt ist ihm wohl bewusst, denn er spricht an verschiedenen Stellen davon, dass zu dieser Haltung ein erzieherischer Prozess nötig sei. Kunst und Architektur haben die Aufgabe, die geforderte Einheit herzustellen, was auch

⁶⁰Gropius, „Baukunst im freien Volksstaat“, S. 65.

⁶¹Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 114.

⁶²Ebd., S. 115.

⁶³Gropius betont, dass die Rollenverteilung, „die richtige Staffelung der schöpferischen Energien“ „innerhalb der Gesamtorganisation der kollektiven Arbeitszukunft“ die „schwierigste Aufgabe“ sei. „Je mehr und je vielseitig durchgebildete, erfindungsreiche und selbständige Naturen die Gesamtheit hervorzubringen und in den Wirtschaftskörper einzugliedern vermögen, umso lebendiger und und starker wird dieser sein.“ Gropius, „Der Architekt als Organisator“, S. 119.

⁶⁴Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 90.

⁶⁵Gropius, „Baukunst im freien Volksstaat“, S. 65.

⁶⁶Gropius, „Totale Architektur“, S. 130–32.

bedeutet, die damit verbundenen Werte zu vermitteln.⁶⁷

„Erfahrung zeigt, dass nur in ganz vereinzelt Fällen nüchterne wissenschaftliche Tatsachen aus sich allein die Phantasie bis zu einem Grad beflügeln können, dass Menschen gewillt werden, ihre gehätschelten persönlichen Ehrgeize einer gemeinsamen Sache unterzuordnen.“⁶⁸

Die technologische Entwicklung allein, die „prachtvollen Produktionswerkzeuge“, die sie ermöglicht, führen noch nicht zum „schönen Lebensraum“. Eine veränderte Lebenseinstellung, individuelles Verantwortungsgefühl für die Gemeinschaft, das sind die Bedingungen, die Gropius als Voraussetzung für den Erfolg einer veränderten, selbstbestimmten Raumproduktion sieht.⁶⁹

Diese letzten Zitate sind einem späten Aufsatz entnommen. Wie Claussen in seiner Arbeit herausstellt, ist die darin ausgedrückte Haltung im Grunde jedoch eine Konstante. Die „gemeinsame Idee“, die geistige Gemeinschaft, die Gropius schon 1911 als Grundlage fordert, wird über die Jahre zum Volksstaat, dann zur Demokratie. Gleichbleibend ist dabei die Betonung der geistigen Gemeinschaft, die er als Grundlage und Verbindung zur „Basis“ der künstlerischen Tätigkeit und der architektonischen Raumbildung machen will.⁷⁰ Die sozialutopische Idee, die „Einheit in der Vielfalt“ gerade über eine baukünstlerische Aneignung der industriellen Produktionsweise zu erreichen, ist ebenfalls ein durchgängiger Topos.⁷¹ Die Normierung und Typisierung von Dingen und Bauteilen, die über die Arbeitsgemeinschaft vorgenommen wird, soll zu einer hohen Verfügbarkeit führen und gleichzeitig eine gesellschaftsräumliche Ordnung nicht nur repräsentieren, sondern auch herstellen. Die „Wiederkehr gleicher Teile wirkt ordnend und beruhigend wie die Einheitlichkeit unserer Kleidung“, so Gropius. Eine solchermaßen vorgenommene „Vereinheitlichung der Bauelemente wird die heilsame Folge haben,

⁶⁷Die „allumfassende Kunst“ Architektur, die den gesellschaftlichen Raum bestellen soll, setzt die „geistige Einheit ihrer Zeit“ voraus. „Erst muss der Mensch wohlgestaltet sein, dann erst kann der Künstler das schöne Kleid gestalten“. Gropius, „Baukunst im freien Volksstaat“, S. 65. Trotz des deutlich expressionistischen Tones in diesem Zitat steckt hierin der erzieherische Anspruch, von dem Gropius im Grunde nie abweicht. Vgl. hierzu z. B. Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“ oder Gropius, „Totale Architektur“.

⁶⁸Ebd., S. 132.

⁶⁹Vgl. Ebd., S. 133–134.

⁷⁰1919 formuliert er das sehr deutlich, wenn er sagt, „die Kunst [...] braucht die innige Verbindung mit der Umwelt, mit dem lebendigen Menschen“. Gropius, „Baukunst im freien Volksstaat“, S. 65.

⁷¹Er versucht, „die Vielheit der Individuen in Zusammenarbeit ohne Identitätsverlust“ zu einer „Ausdrucksverwandschaft“ zu führen. Die Typisierung der Dinge und des Wohnraumes soll „von außen“ zu einer veränderten Einstellung der Bewohner bzw. Nutzer führen. Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, S. 36–37, 107. Auf das Ziel „Einheit in der Vielfalt“ kommt Gropius so oder in leicht variiert Form in verschiedenen Aufsätzen zu sprechen. Unter anderem in Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115, als Aufsatztitel in: Gropius, *Apollo in der Demokratie*, S. 20.

dass unsere neuen Wohnhäuser und Städte wieder gemeinsamen Charakter tragen.“⁷² Die Variabilität, die aus der Kombinierbarkeit der “Bauteile” erwächst, soll dabei den individuellen Wünschen genügend Spielraum lassen.

Der Erziehungsgedanke, über die Dinge und den gebildeten Raum eine Verinnerlichung der gemeinsamen Werte zu erreichen, den Gropius nach dem Zweiten Weltkrieg pädagogisch etwas aufpoliert (dann spricht er von einer „Aktiven Teilnahme“ als „Schlüssel für gute Planung unserer Umwelt“⁷³), fällt in der Zeit bis zur Gründung des Bauhaus noch etwas weniger basisdemokratisch aus. Die Formung der gegenständlichen Wirklichkeit, vom Gerät bis hin zur Siedlung und darüber hinaus, sollte in der Praxis das Postulat der Gemeinschaft und der „Welteinheit“ verwirklichen und die gegensätzlichen, individualistischen Bestrebungen („das alte dualistische Weltbild, das Ich – im Gegensatz zum All“) zum „Verblässen“ bringen.⁷⁴

„Die klaren, vorausschauenden Köpfe müssen die zahllosen einzelnen, werkfrohen Menschen aus ihrer grenzenlosen Vereinsamung befreien und kraft der Idee zu neuen Werk-, Arbeits- und Lebensgemeinschaften um sich sammeln.“⁷⁵

Die Mittlere Ebene [M]

Nahe und Ferne Ordnung, Private und Globale Ebene, ergänzt Lefebvre um die Ebene [M]: Eine Matrix, auf welcher die beiden gesellschaftlichen Ebenen sich anordnen und eine Struktur aushandeln. Die Struktur, die einen spezifischen historischen Raum auszeichnet, der die verschiedensten “Räume” von Familien, Gruppen und Institutionen bis hin zum Nationalstaat und darüber hinaus “enthält”. Diese Ebenen-Struktur hilft Lefebvre, die verschiedenen gesellschaftlichen Räume theoretisch in Bezug zu setzen. Dirigent der Ordnung ist die Zentralität einer Gesellschaft, welche eine spezifische Anordnung und Ausformung bedingt. Für die hier unternommene Untersuchung ist eben diese Mittlerinstanz der Zielpunkt des Interesses. Hier wird die Art der Umsetzung des jeweiligen Architekten als “ordnende Kraft” aktiv; er ist es, der für sein Raumkonzept die jeweilige Umsetzung von Zielen in eine distinkte Form (die “funktionale Realität” Lefebvres) bestimmt. Charakteristika dieser “versammelnden Ebene” herauszuarbeiten und diese in Beziehung zu Gestaltungs- bzw. Planungsstrategien zu stellen, ist das Ziel, das nun die Analyse von Gropius’ Ansatz überschreibt.

⁷²Gropius, „Der große Baukasten“, S. 110.

⁷³Beide Begriffe aus: Gropius, „Totale Architektur“.

⁷⁴Vgl. Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 83. Hier schreibt er weiter: „Die Gedanken an eine neue Welteinheit, die den absoluten Ausgleich aller gegensätzlichen Spannungen in sich birgt, taucht an seiner statt [an statt des dualistischen Weltbildes, d. Verf.] auf.“

⁷⁵Gropius, „Neues Bauen“, S. 78.

6.2. Aneignung: Raumproduktion im Kontext technologischer Entwicklung

6.2.1. Technik als Symbol: Die Repräsentation der Raumbeherrschung

Ansatz

Zeitgemäße Form und Raumbildung, das bedeutet für Gropius zeitgemäße Umgangs- und Ausdrucksformen, welche den materiellen wie geistigen Ansprüchen entsprechen und es schaffen, den von ihm geforderten umfassenden Raum mit einer sozialen Bindungskraft herzustellen. Gestaltung und architektonische Raumbildung müssen, das wird über die Jahre immer wichtiger, beim Individuum und dessen Bedürfnissen ansetzen und es wirksam einbinden in den gesamtgesellschaftlichen Raum; es müssen „Sprachmittel“ gefunden werden, welche die Bewohner verstehen und eine Verfügbarkeit der notwendigen Ressourcen garantiert werden – für alle Bevölkerungsgruppen.⁷⁶

Die Suche nach neuen Sammelpunkten gestaltet sich allerdings schwierig, wenn sowohl die Freiheit des Einzelnen als auch eine gesellschaftliche Kohärenz gewährleistet sein sollen.⁷⁷ Der Zersplitterung der Gesellschaft muss etwas entgegengesetzt werden.

Wie bereits bei der Besprechung des Werkbund-Jahrbuchs herausgestellt, sieht Gropius für die Kunst, die „immer die geistigen Erscheinungen ihrer Zeit darstellen will“, den Ansatzpunkt in den virulenten Gebieten der Gesellschaft und den zugehörigen Bauaufgaben. Die technologische Entwicklung hat in Handel, Wirtschaft und Verkehr nicht nur zu veränderten Strukturen, sondern bereits auch zu neuen „Formen“ geführt. „Von diesen Werken“ muss „eine neue Entwicklung der Form ihren Ausgangspunkt nehmen“.⁷⁸ Im Folgenden wird herauszustellen sein, dass und wie Gropius die technologische Entwicklung in ihren Anwendungsformen im gesellschaftlichen Raum als Repräsentationsform einer neuen Werteordnung und des „neuen Geistes“ über die Architektur zu etablieren versucht. An erster Stelle soll es um das *Zeigen* von technischen und konstruktiven Zusammenhängen gehen, um „Technik“ als Repräsentationsform einer „raumbeherrschenden“ Ordnung und ihren Gesetzmäßigkeiten. Aber auch die folgenden Abschnitte, welche die Aktivierung des Raumes, Monumentalität und Typenentwicklung zum Gegenstand haben, werden dieses Offenlegen von überindividueller Gesetzmäßigkeit, das Ausdeuten von Material und das Entwickeln von Typen im Dienste einer veränderten gesellschaftlichen Raumproduktion aufzuzeigen versuchen. Der Bezug zur „Technik“ als Mittel und Medium des gemeinsamen Geistes wird hierbei als durchgängiges Thema herausgestellt werden.

⁷⁶Vgl. Gropius, „Baukunst im freien Volksstaat“, S. 65 und Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 110. In letzterem Aufsatz schließt Gropius mit dem Aufruf: „Wir haben die Aufgabe, uns unserer Zeit anzupassen. Wie wir Kleider von heute tragen, so müssen wir auch in der Umwelt uns Dinge schaffen, die zu unserer Zeit gehören.“ Ebd.

⁷⁷Bereits 1910 formuliert er: „Die Gesellschaft will nun aber ihren Interessenten nicht nur preiswerte, solide und praktische Häuser liefern [...], sondern auch im einzelnen, ohne das Prinzip der Einheitlichkeit zu durchbrechen, individuelle Wünsche berücksichtigen. Gropius, „Programm zur Bildung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft“, S. 18.

⁷⁸Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 29, 32.

“Technik” als Repräsentation der Raumbeherrschung

In seinem Beitrag zu dem Katalog der Weimarer Bauhaus-Ausstellung von 1923, der unter dem Titel „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“ erscheint, verdichtet Gropius die Gedanken seiner am Bauhaus gehaltenen Raumkunde-Vorlesungen.⁷⁹ An dieser Stelle fasst er mehrere seiner vorangegangenen schriftlichen Überlegungen nochmals zusammen, was den Text auch im Hinblick auf die Raumproduktion und die Aneignung von Technologie zu einem wertvollen Fundus macht. Nach einleitenden Worten zum “Stand der Nation” und der Baukunst-Schulen kommt er auf die Beziehung von bildnerischer Arbeit und Raum zu sprechen:

„Alle bildnerische Arbeit will Raum gestalten. Soll aber jedes Teilwerk in Beziehung zu einer größeren Einheit stehen – und dieses muss das Ziel eines neuen Bauwillens sein –, so müssen die realen und geistigen Mittel zur räumlichen Gestaltung von allen am gemeinsamen Werk Vereinten gekannt und gewusst werden. Und hier herrscht große Verworrenheit der Begriffe. Was ist Raum und wie könnten wir ihn erfassen und gestalten?“⁸⁰

Gropius zielt schon in den einleitenden Sätzen auf eine gemeinsame Raumproduktion ab, die zum Ziel den *einen* Raum hat, welcher sich in seinen Teilwerken offenbart. Als Grundlage hierzu setzt er voraus, dass die *realen* und *geistigen* Mittel von allen Beteiligten *gekannt* und *gewusst* werden. Die „Brücke zum praktischen Leben“ zu schaffen, wie er 1914 die Aufgabe von Architektur definiert (und diese dort als „Bindung mit der Wirklichkeit“⁸¹ sowie als „Lebensangelegenheit des ganzen Volkes“⁸² bezeichnet), ist also nur über eine Synthese von materiellen Grundlagen und geistigen Zielen zu erreichen. Die Frage, die sich stellt, ist die nach dem Weg. Um bei Gropius’ Bild zu bleiben, müssen hierzu die „Einzel- oder Teilbildwerke“ „orchestriert“ werden, um als „Abbild für den Geist der Gesamtheit“ stehen zu können.⁸³ Es braucht also einen Dirigenten, eine Gesetzmäßigkeit, welche/r die Einzelstücke zueinander in Beziehung setzt und die Grundlagen des Zusammenspiels festlegt. Was hierbei berücksichtigt werden muss, wird durch die Raumdefinition, die Gropius den grundsätzlichen Bemerkungen folgen lässt, näher bestimmt:

„Die Urelemente des Raums sind: Zahl und Bewegung. Durch die Zahl allein unterscheidet der Mensch die Dinge und ordnet mit ihr die stoffliche Welt. Erst durch die Teilbarkeit löst sich das Ding vom Urstoff ab und gewinnt eigene Form. Die Körper leben nicht durch sich, sondern durch ihren [sic!]

⁷⁹Wie Müller betont, gewinnen „die dargelegten Inhalte [...] im gedruckten Text, obwohl nur geringfügig abgewandelt, an Kontur und Präzision“. Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 35.

⁸⁰Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 84.

⁸¹Ebd., S. 89.

⁸²Ebd., S. 83.

⁸³Ebd.

Gedanken, ihre alleinige Bestimmung ist es, ihn zu tragen und festzuhalten. Die Kraft, die wir Bewegung nennen, ordnet die Zahlen. Beides, Zahl und Bewegung, ist eine Vorstellung unseres endlichen Gehirns, dass den Begriff des Unendlichen nicht zu fassen vermag.“⁸⁴

Dieser dicht gepackten Definition lässt Gropius eine Erläuterung folgen. Der Mensch „erfindet durch seine Intuition, durch seine metaphysische Kraft“, den „stofflosen Raum des Scheins“; er „fühlt die Zusammenhänge“ seiner Erscheinungsmittel, der Farben, Formen, Töne und versinnlicht sie über Gesetze, Maße und Zahlen“. Er empfindet auf diese Weise – physisch und metaphysisch – seine Zusammengehörigkeit zu dem „unendlichen Raum“, kann ihn sich jedoch nur über Gesetzmäßigkeiten begreiflich machen. Die Verbindung zum unendlichen Ganzen ist und bleibt etwas Über-Sinnliches und Geistig-Abstraktes. „Das Hirn denkt den mathematischen Raum kraft des Verstandes durch Rechnung und Messung. Über die Gesetze der Mathematik, Optik und Astronomie schafft es ein Vorstellungs- und Darstellungsmittel für den zu erbauenden stofflichen Raum der Wirklichkeit“. Auf diese Weise geordnet und entworfen, können Hand und Werkzeug schließlich das Materielle bezwingen⁸⁵:

„Die Hand begreift den tastbaren stofflichen Raum der Wirklichkeit, der außer uns liegt; sie erbaut ihn in der Realität nach den Gesetzen des Stoffs und der Mechanik und misst und wägt die stoffliche Substanz, die ihn bestimmt, und ihre Festigkeit ebenso wie ihre mechanischen und konstruktiven Eigenschaften. Sie meistert ihn durch das Können des Handwerks mit Hilfe von Werkzeug und Maschine.“⁸⁶

Ulrich Müller diskutiert den Text in seiner Habilitationsschrift ausführlich im Hinblick auf die zeitgenössische Debatte zu Raum und Zeit und überprüft auch deren wissenschaftshistorischen Kontext, u. a. die Relativitätstheorie Einsteins, hinsichtlich der Einflüsse auf Gropius' Raumkonzeption.⁸⁷ Für diese Arbeit ist besonders Müllers Fazit von Bedeutung, in dem er feststellt, dass Gropius an einem Gedanken über Jahrzehnte festhält: „Unbestreitbar leitet ihn der Gedanke, dass die bildende Kunst, allen voran die Architektur, sich unter Berücksichtigung der Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung in den Dienst des Menschen zu stellen habe. Gropius erkannte anscheinend sogar ein gemeinsames Anliegen von Wissenschaftler und Künstler darin, Beziehungen zwischen gesonderten Phänomenen zu knüpfen, um ihre Einheit auf einer höheren, aus der Reflexion gewonnenen Ebene zu verbürgen.“⁸⁸ Dies ist der Punkt, an dem auch diese Untersuchung

⁸⁴Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 84.

⁸⁵Ebd., S. 84–85.

⁸⁶Ebd., S. 85.

⁸⁷Vgl. hierzu Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 34–46.

⁸⁸Ebd., S. 46.

bei Gropius den Ansatzpunkt sieht hinsichtlich seines Versuches, der gesellschaftlichen Raumproduktion eine veränderte und einheitliche Richtung zu geben.

„Während also die Praxis des Bauens Problem der Konstruktion und des Materials ist, beruht das Wesen der Architektur auf der Beherrschung der Raumproblematik“, fasst Gropius in einem späteren Aufsatz zusammen.⁸⁹ Wie oben zitierte Ausführungen zeigen, bezieht Gropius in die Raumproblematik das Sinnlich-Psychische und das Rational-Geistige neben dem Real-Materiellen ein. Im „künstlerischen Raum“ müssen „alle Gesetze der realen, geistigen und seelischen Welt eine gleichzeitige Lösung“ – zu einer Synthese – finden. „Der Mensch“, der in diesem Sinne „bildet und baut“, muss daher eine besondere „Gestaltungssprache“ sprechen, „um seine Vorstellungen sichtbar machen zu können. Der Verstand muss sie lernen und die bauende Hand leiten, damit ein schöpferischer Gedanke sinnfällig“ wird.⁹⁰

Das *Sichtbar-Machende*, *Begreifbar-Machende*, das sind Gesetz und Werkzeug, die den Raum und die materiellen Grundlagen einer baulichen Ausformung für eine menschliche Aneignung erschließen. Dies verdeutlicht Gropius am Beispiel eines Musikers, mit dem er die „produktiv-struktive“ Natur der Gesetzmäßigkeit weiter zu konkretisieren versucht. Neben der Beherrschung eines Instrumentes bedarf es zur „Darstellung“ einer Idee noch dieses weiteren Mittels:

„Der Musiker, der einen musikalischen Einfall objektiv hörbar machen will, braucht zu dessen Darstellung außer dem Instrument die Kenntnis des sogenannten Kontrapunktes, der gesetzmäßigen Lehre vom Aufbau der Töne, die zwar wandelbar, aber überindividuell ist. Ohne ihre Beherrschung bleibt der Einfall im Chaos stecken. Denn die Freiheit des Schaffens besteht nicht auf der Grenzenlosigkeit, sondern auf freier Bewegung innerhalb ihrer strengen gesetzmäßigen Begrenzung.“⁹¹

„Was für den Musiker auch heute noch selbstverständliche Voraussetzung seines Schaffens ist, die Kenntnis der Theorie“, so Gropius, „muss für den bildnerisch arbeitenden Menschen erst wieder gefunden werden.“ Die überindividuelle, gesetzmäßige Begrenzung „bestand in starken Zeiten, ging aber verloren.“ Gropius verwendet hier „Theorie“ im Sinne einer objektivierbaren Ordnung, deren Kenntnis nicht nur die „Bindung mit der Wirklichkeit“ herstellt, wie er betont, sondern auch das „wichtigste objektive Mittel zur kollektiven Gestaltungsarbeit“ darstellt; sie bereitet „die gemeinsame Grundlage, auf der eine Vielheit von Individuen eine höhere Werkeinheit zusammen zu erschaffen vermag.“⁹²

Die Suche nach dem *Kontrapunkt* ist die Suche nach einer allgemeinen, überindividuellen Gesetzmäßigkeit, die, zum Kollektiven hinweisend, allgemeingültigen und verbindlichen Charakter hat – der vermisste „Sammelpunkt“ in der zerrissenen Lebens-

⁸⁹Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 153.

⁹⁰Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 89.

⁹¹Ebd.

⁹²Ebd.

wie Schaffenswelt.⁹³ Dieser soll Gesetze beinhalten, die man lernen, sehen und verstehen kann.⁹⁴ Hierüber ist nicht nur Einheitlichkeit im Schaffen der Künstler, sondern auch ein Begreifen der Rezipienten zu erreichen; beides sind Voraussetzungen einer neuen, gesamtgesellschaftlichen Raumproduktion.

In den neuen Entwicklungen der Industrie und Wirtschaft, in den neuen Maßen und Mitteln, welche die technologische Entwicklung bereit stellt, findet Gropius die Verkörperung des Kontrapunkts, der Gesetz und gleichzeitig (raum-)produktive Einheiten vorgeben kann. Dies deutet Gropius ebenfalls in seinem Artikel von 1923 an: „Den bewegten, lebendigen, künstlerischen Raum vermag nur der zu erschaffen, dessen Wissen und Können allen Gesetzen der Statik, Mechanik, Optik und Akustik gehorcht und in ihrer gemeinsamen Beherrschung das sichere Mittel findet, die geistige Idee, die er in sich trägt, leibhaftig und lebendig zu machen.“⁹⁵ Die Verbindung dieser Mittel mit der „Maschine“ ist in der modernen Raumbildung unumgänglich.⁹⁶

Die Werkzeuge, die der Baukunst mit der technologischen Entwicklung zur Verfügung gestellt wurden, ermöglichen die Erfüllung des Synthesegedankens zwischen Denken und Schaffen, in dem über sie die geistigen und materielle Anforderungen an den Raum verbunden werden und zu einem verständlichen – sinnbildlichen – Ausdruck gelangen können. In dem Band *Die neue Architektur und das Bauhaus* schreibt Gropius, dass „die Revolution des künstlerischen Geistes elementare Erkenntnisse für die neue Gestaltung brachte, wie die technische Umwälzung neue Werkzeuge für ihre Erfüllung.“⁹⁷ Die Verbindung der beiden ist es, welche die Einheit von Kunst- und Werkwelt herstellen und zur „Aktualität“ der Baukunst führen kann:

„Alle Anstrengung galt der Durchdringung beider Geistesgruppen, der Befreiung des schöpferischen Menschen aus seiner Weltabgeschiedenheit durch seine Verbindung zur realen Werkwelt und gleichzeitig der Auflockerung und Erweiterung des starren, fast nur materiell gerichteten Geistes in der Wirtschaft.“⁹⁸

⁹³Den verlorenen Sammelpunkt beklagt Gropius 1914 in seinem Werkbund-Artikel, Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 29. Zu dem „Kontrapunkt“ siehe auch: Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 39.

⁹⁴„Laute und Grammatik sind erlernbar“; dies sagt Gropius in Bezug auf seinen Vergleich der Gestaltungsmittel mit „Lauten, aus denen sich die Grammatik des Gestaltens aufbaut“. Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 89.

⁹⁵Ebd., S. 85.

⁹⁶„Das Bauhaus bejaht die Maschine als modernstes Mittel der Gestaltung und sucht die Auseinandersetzung mit ihr. [...] Wenn mit ihrer Ausbreitung die Einheit der Volksarbeit verlorengeht, so kann der Keim des Übels nur in der falschen, zu materiell gerichteten Geisteseinstellung der Zeit, in der mangelhaften Beziehung des einzelnen [sic!] zum Ganzen gesucht werden, nicht in der Maschine selbst und in der aus ihr sich sachlich ergebenden Arbeitsteilung.“ Ebd., S. 88.

⁹⁷Gropius, „Die Wirkung des Bauhauses“, S. 62.

⁹⁸Ebd.

Die bereits 1914 von Gropius geforderte Übereinstimmung von Geist, Material und Ausdrucksform wird im Bauhaus zum Gegenstand der Bemühungen. Die gemeinsamen Voraussetzungen und Grenzen der Schaffensbereiche für den gestalterischen und technischen Bereich kulminieren in dem Bild der Maschine als Zeichen des „reibungslosen Funktionierens“, der Zusammenarbeit („Arbeitsteilung“) und der damit verbundenen „Befreiung des Lebens von unnötigem Ballast“, als Voraussetzung für ein „Maximum an persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit“.⁹⁹ Diese Eigenschaft wird über die Art der Gestaltungsarbeit, wie Gropius sie beschreibt, in die Dinge selbst verlegt. Rationalität, Funktionalität und objektive Gestaltungskriterien sollen die neue Herangehensweise bestimmen. Technologie ist hier vor allem Aneignungsform per se, sie bietet Methoden zur künstlerischen Erforschung, Aneignung und Produktion und – danach – der industriellen Vervielfältigung. Die so entworfenen Gegenstände oder Räume sollen Funktion und Ausdrucksform in sich vereinen, was später bei der Besprechung der „Wesensforschung“ noch vertiefter behandelt wird. Der „innere Sinn“, der Zweck, wird durch die Anwendung der gleichen Gesetzmäßigkeiten hervorgeholt, und dies macht Erzeugnisse wie die des Bauhauses zu einheitlichen Werken, ohne dass sie per Doktrin in eine „ästhetisch-stilistische Formvorstellung“ gezwungen würden.¹⁰⁰

Aus Technik und Konstruktion werden damit auch Repräsentationsformen, die, wie Gropius verlangt, einen Spiegel der Zeit darstellen bzw. durch ihre ostentative Darstellung auf die Nähe der Architektur zum praktischen, modernen Leben verweisen.¹⁰¹ Mit ihnen hat, wie Wilhelm schreibt, die „Architektur der industriell produzierenden Gesellschaft [...] damit ihr geradezu idealtypisches Gestaltungselement“ gefunden, das „ökonomisch, rationell, klar, einfach und konstruktiv echt ist“. Hiermit können nicht nur die Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung offengelegt werden, sondern es ist auch gleichzeitig ein Mittel gewonnen, Anschaulichkeit in einem neuen Sinn zu gewinnen: „Als materialisierter Reflex auf gesellschaftlich Widersprüchliches kann Baukunst auf ein dahinter Liegendes verweisen: In konkreter Aneignung den ästhetischen Mangel und den Wunsch nach dessen Überwindung erfahrbar machen.“¹⁰² Die „Werkzeuge für die neue Gestaltung“ sind gleichzeitig Repräsentationsformen ihres Anliegens: der Befreiung des

⁹⁹Gropius, „Die Wirkung des Bauhauses“, S. 62.

¹⁰⁰Ebd., S. 63.

¹⁰¹Die Verbindung zur modernen Lebenswelt macht für Gropius die Bestimmung und Berechtigung der Architektur aus. Dies wird sehr deutlich in seinem Artikel „Erklärung wegen Meinungsverschiedenheiten am Bauhaus“, in dem er betont, dass eine Rückkehr zur Natur, im Rousseauschen Sinne, schlicht nicht möglich ist. Dies sei ein grundlegendes Missverständnis von Kunst und Bauen. „Sie wollen mit dem Flitzbogen schießen, anstatt mit der Flinte. Warum dann nicht mit dem Stein werfen und keine Kleider tragen? Es wäre konsequent, wenn einer, der diese ganze Welt ablehnt, sich ehrlich auf eine Insel zurückzieht und dort ein solches Leben führt. Bleibt er aber auf dieser Welt, so werden die Formen seiner Werke um so mehr ihren Rhythmus tragen, je stärker er sich mit ihr auseinandersetzt, und dazu gehört noch mehr Kraft, als die Welt zu fliehen.“ Die „Maschine“, wird zum Gegenstand des Interesses, weil nur über ihre Beherrschung der Weg in eine „bessere“ Lebenswelt möglich scheint – nicht in ihrer Negation. Gropius, „Erklärung wegen Meinungsverschiedenheiten“, S. 81.

¹⁰²Wilhelm, *Walter Gropius Industriearchitekt*, S. 40.

Künstlers und letztlich des Menschen von alten Schranken. Als das erste und deutliche Beispiel für Gropius' Ansatz nennen Wilhelm und Nerding die Fagus-Werke (Abb. G.2). Julius Posener weist in seinem „Besuch im Bauhaus Dessau“ darauf hin, dass hier die Konstruktion bewusst dargestellt wird; dass hier, viel prominenter als die Funktionalität, herausgestellt wird, was Konstruktion leisten kann. In ihrer Ambition, sich selbst ständig zu erklären, sieht er die Bedeutung und die wegweisende Richtung dieser Architektur.¹⁰³

„Nachahmen soll man das Bauhaus nicht. Man kann es auch nicht, weil eben diese Konstruktionen, die damals neu waren und vom Architekten als sinnvoll dargestellt wurden, uns heute nichts angehen. Ob die ganze Frage uns nichts angeht, das allerdings steht auf einem anderen Blatt. Ich meine, sie geht uns an: dass ein Gebäude, welches [...] dadurch, dass es sich selbst ständig erklärt, eine uns beruhigende Wirkung hat, das meine ich, geht uns an; das ist Ziel jeder Architektur fürs Leben.“¹⁰⁴

Sabine Kraft hat den Aspekt der Technik als Repräsentationsform im Haus(halt) am Beispiel der privaten Bauten Gropius' sehr deutlich herausgearbeitet. Sie verdeutlicht, dass sich sowohl die materielle Repräsentation in der Ausstattung sowie das bewusste „Freiräumen“ der Wohnungen als Repräsentation des „neuen Geistes“ und der Aneignung von Technik interpretieren lassen können. „Die Art der Selbstdarstellung“, wie sie u. a. im Haus Gropius in Dessau zu sehen ist, repräsentiert die am Bauhaus angestrebte Verknüpfung von Baukunst, Produktgestaltung und praktischem Leben. Das „befreite Wohnen“ führt also nicht nur zu einer geistigen Form der Freiheit, sondern findet auch gegenständlichen Niederschlag in den „Werkzeugen“ des modernen Haushalts.¹⁰⁵ In der Bauhaus-Publikation *Bauhausbauten Dessau* wird diese Demonstration von Technik als Repräsentation eines modernen und neuen Wohnens sehr deutlich (vgl. Abb. G.24 bis G.26). Bereits Josef Frank hatte 1930 auf die „ostentative Sachlichkeit“ der modernen Architektur hingewiesen; ein Eindruck, der u. a. durch den Einsatz von Konstruktion und Technik als „formale Symbole“ erzeugt werde.¹⁰⁶

¹⁰³Posener, „Ein Besuch im Bauhaus Dessau“, S. 172–173.

¹⁰⁴Ebd., S. 173.

¹⁰⁵Kraft untersucht insbesondere die Meisterhäuser in Dessau, hier speziell das Haus Gropius, und die „Villen“ (als solche stellen sie sich nach ihrer Untersuchung heraus) in Lincoln/Mass. Sie verweist auf den „außergewöhnlich hohen technischen Ausstattungsgrad“ im Haus Gropius und auf die bewusste Inszenierung derselben in Publikation und Film zu den Meisterhäusern. Die Vermutung liegt mehr als nahe, dass es gerade in den frühen Bauten um eine bewusste Präsentation des „Experiments“ von Baukunst, Wohnen und Technik ging. Vgl. Kraft, *Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau (1925/26) und Lincoln/Mass. (1938)*, S. 29–34; zur Repräsentation in den Villen allgemein s. ebd., S. 88–89.

¹⁰⁶Frank schreibt weiter: „Jede Einfachheit, die nicht mehr zu überbieten ist, ist pathetisch; es ist pathetisch, alles gleich machen zu wollen, so daß Varianten nicht mehr möglich sind, alles organisieren zu wollen, um alle Menschen in eine große gleichartige Masse hineinzuzwingen. Wir verwenden formale Symbole wie je zuvor, nur sind es eben andere.“ Frank, *Was ist modern?*, S. 4.

Auch Ulrich Müller weist darauf hin, dass Gropius mit dem Hinweis, dass eine einende und ordnende Gesetzmäßigkeit einmal *bestand*, „nicht die klassische Tradition wiederzubeleben gedachte“; gleichfalls gehe es ihm nicht darum, „eine aus dem menschlichen Leib entwickelte Materialästhetik“ in geschichtlicher Kontinuität zu rechtfertigen. Vielmehr sei es Gropius’ Anliegen, die *neuen Maße* sichtbar und verständlich zu machen: „Verborgenes und Abstraktes [...] sichtbar zu machen, demnach die sinnliche Wahrnehmung des Menschen anzureizen, um auf diese Weise das Denken und nicht zuletzt seine Emotionalität zu stimulieren“.¹⁰⁷ Als Hilfsmittel gewinnen hierbei die Geometrie und die Zahlen seitens des mathematischen Raumes und seitens der künstlerischen Darstellung Linie und Fläche als Darstellungsmittel an Bedeutung. Müller verweist auf die Nähe zu Klee, Kandinsky oder Schlemmer, wenn er darlegt, dass solche formalen Elemente zum Ausgangspunkt der „reinen Gestaltung“ gewählt werden. Sie repräsentieren das Bemessungssystem und darin den gesuchten Kontrapunkt des Raumes, der die „freie Bewegung“ innerhalb dieses Rahmens, der nun mehr zur inneren Gesetzmäßigkeit gerinnt, gewährleisten soll.¹⁰⁸

Von der Emotionalität abgesehen, auf die später eingegangen wird, bedeutet diese Aneignung von Technologie in der Baukunst eine andere Herangehensweise als bei Behrens. Hier wird die technische Konstruktion nicht durch eine Hülle verdeckt und in eine Ausdrucksform übersetzt, sondern es wird (an bestimmten Stellen) durch Offenlegen der konstruktiv-technischen Zusammenhänge auf die Anwendung der wissenschaftlich-rational ausgerichteten Gesetzmäßigkeiten verwiesen; hiermit soll zum einen die Verbindung der Baukunst mit der „realen Werkwelt“, dem „praktischen Leben“ visuell hergestellt werden. Zum anderen ist die „reine Konstruktion“¹⁰⁹ ostentative Verneinung einer ausschließlich materiellen Ausrichtung und eines falsch verstandenen Individualismus; sie verweist auf ein Gesetz, das „überindividuell zum Kollektiven hinweisend allgemeingültigen und verbindlichen Charakter hat.“¹¹⁰ Denn die Freiheit des Schaffens besteht, wie Gropius betont, nicht in der Grenzenlosigkeit, sondern in der freien Bewegung innerhalb von Grenzen.¹¹¹ Diese Grenzen anzuerkennen und die Gesetzmäßigkeiten rational nachzuvollziehen, ist entsprechend Pflicht nicht nur für die Gestalter, sondern auch für die Rezipienten. Die Offenheit in der Darstellung mag beruhigend sein, wie Posener schreibt, weil sie sich visuell verständlich macht. Diese Architektur kommuniziert wie sie funktioniert und was sie will. Sie ist jedoch auch anstrengend, weil direkt und fordernd, und gerade deshalb – nach den zeitgenössischen Reaktionen zu urteilen – nicht jedem

¹⁰⁷Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 39.

¹⁰⁸Ebd., S. 37–38.

¹⁰⁹Ausdruck übernommen von Argan, in: Argan, *Walter Gropius und das Bauhaus*, S. 61.

¹¹⁰Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 39.

¹¹¹Gropius bezieht dies in dem Aufsatz auf die künstlerische Tätigkeit. Wie Müller darlegt, geht es letzten Endes aber natürlich „um den Raum und seine Bemessungssysteme im Hinblick auf den Menschen“. Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 89 und Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 39.

zugänglich oder “angenehm”.

Hiermit ist auch ein anderer Ansatz, eine neue Form der Aneignung von Raum verbunden. Dieser ist unbedingt erkenntnisgeleitet und auf Allgemeingültigkeit ausgelegt. Das heißt, nicht nur Gestalter, sondern auch die Rezipienten sind mit dem “Wie”, dem Gesetz (der „Zahl“) als Grundlage der Raumproduktion konfrontiert und müssen selbst die „Bewegung“ (den Vollzug der räumlichen Ordnung) hinzufügen, das übergeordnete Ganze (an-)erkennen. Die Beherrschung des Raumes führt den Gestalter über die Synthese von Denken und Schaffen, von künstlerischem Geist und Werk zu einem “Enthüllen” oder Verdichten von Material und Konstruktion zu einer Einheit mit Masse und Form.¹¹² Dem Rezipienten steht mit dem “Produkt” etwas gegenüber, das die individuelle Aneignung, eine sinnliche Begegnung, zunächst durch die betonte Objektivität erschwert. Was vom Betrachter geleistet werden muss, ist dasselbe, was Gropius vom Arbeiter in der Fabrik erwartet: Die Kenntnis, das Erkennen und sich Erschließen der Zusammenhänge mit dem großen Ganzen, auf das im Teilwerk und über die Gesetzmäßigkeiten nur verwiesen werden kann. Rehm verweist hier wie Müller auf Sörgel, den Gropius nachweislich rezipiert hat; nach dessen Ansicht drückt „die Schönheit sich vorwiegend in den inneren statischen Vorgängen“ aus. „Damit der Betrachtende eine Stahlkonstruktion ästhetisch würdigen kann, muss er Gefühl, Augenschulung und Wissen mitbringen. Dann erst erkennt er die Kühnheit der Abmessung und Spannweiten, die Schlankheit der Gitterstäbe, die Präzision der Verbindungsglieder etc.“¹¹³ Entsprechend ist Architektur nach dieser Auffassung ein Instrument, das für die psychischen, physischen und geistigen Bedürfnisse der Menschen funktionieren soll. Von hier aus bekommt die “Sachlichkeit” eine neue Konnotation: sie objektiviert und egalisiert die Behausungen der Orte zu “Maschinen” der ihr zugeordneten Funktion. Die Freiheit ist nicht durch, sondern über diese Instrumente zu erreichen. So ergänzt Gropius 1930 auch seine vorherigen Ausführungen um die Beteuerung, dass das „reibungslose sinnvolle Funktionieren nicht Endziel, sondern Voraussetzung“ der Freiheit sei.¹¹⁴ Das letzte Stück, das Sehen der Beziehung und das Zusammenführen von Werkzeug und Gesamtwerk, muss vom Einzelnen selbst erbracht werden.

¹¹²Die Betonung des Handwerks bei Gropius macht dies zusätzlich deutlich – und den Künstler nicht zum Gegenspieler der Maschine, sondern seine handwerkliche Erfahrung zur Voraussetzung einer “industrialisierten” Baukunst. Material und konstruktive Gesetzmäßigkeiten müssen erkannt und erprobt werden, bevor sie in die Produktion gehen. Das Handwerk wird zum „Versuchsfeld“, das die „Normen“ schafft „für die praktische Durchführung, die Produktion in der Industrie“. Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 88. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Rehm. Er stellt die architekturtheoretische Entwicklung einer “Ästhetik der Konstruktion” als Hintergrund für Gropius Werk, im Speziellen für das Bauhausgebäude in Dessau vor. In: Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau*, S. 21–23.

¹¹³Ebd., S. 23.

¹¹⁴Gropius, „Die Wirkung des Bauhauses“, S. 62.

Fazit: "Technik" als Repräsentation der Raumbeherrschung

„Das Künstliche will das Natürliche überwinden um den Gegensatz in einer neuen Einheit aufzulösen. Dieser Prozess vollzieht sich im Kampf des Geistes mit der stofflichen Welt. Der Geist schafft sich eine neue Lebendigkeit, die eine andere ist als die Natur.“¹¹⁵

Die Beherrschung des Raumes durch das moderne Werkzeug stellt sich nicht nur als Dienstbarmachung der neuen Mittel für den Menschen (und das Bauen) dar, sondern ist ein über das Natürliche hinausgehendes Bezwingen der stofflichen Welt durch den Geist. Ein Mittel zur Befreiung des Menschen aus der autoritären Herrschaft vergangener politischer Systeme sowie letzten Endes auch aus der Herrschaft der Maschine selbst.¹¹⁶

Wie Peter Behrens versucht Gropius, die Verbindung zum "praktischen Leben" aus den Reibungsflächen von Technik und Kunst zu entwickeln, jedoch mit einem anderen Ansatz. Die Beherrschung der Raumproblematik wird auf ein neues System gestützt, das zum einen die Anbindung an die Werkwelt, die industrielle, technische Grundlage des Alltagslebens garantieren, zum anderen deren Werkzeuge als dienstbar und künstlerisch durchdrungen präsentieren will. Die wissenschaftstechnischen Gesetzmäßigkeiten, die Gropius in seiner Definition von Raum mit Zahl und Bewegung paraphrasiert, geht einen entscheidenden Schritt über den materiellen "Ausgleich" oder die stoffliche Übersetzung von Eigenschaften bei Behrens hinaus. Die Aneignung der Wirklichkeit nimmt ihre Sprache aus der Welt der Technik, was über ein objektives Maß Allgemeingültigkeit garantieren soll. „Das Bild, das dem Menschen dergestalt entworfen wird, ist nicht mehr das Bild seiner selbst, sondern das seiner Naturbeherrschung mit [...] entindividualisierten, eben abstrakten Formen“, wie Wilhelm schreibt.¹¹⁷ Das mathematisch-abstrakte Maß soll ohne weiteren Formbezug auf das große Ganze verweisen, auf die Regel, die den "unendlichen Raum" herunterbrechen und beherrschbar machen kann. Die technologische Entwicklung hat hierzu neue Werkzeuge geliefert – und diese werden in der architektonischen Raumbildung nicht nur genutzt, sondern auch an bestimmten Stellen bewusst gezeigt, fast inszeniert.

Konstruktion, Material und "Maschine" sind für Gropius Mittel der räumlichen (baulichen) Praxis *und* Repräsentationsformen einer neuen Raumaneignung. Sie müssen es sein, da er die Raumproduktion über einem neuen Wertesystem errichten will und er hierfür auf keine "alten" Zeichen zurückgreifen kann. Was Behrens für „nackt“ und „fa-

¹¹⁵Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 89.

¹¹⁶„Das Bauhaus hat sich ganz der wichtigen Frage gewidmet, ob die Versklavung der Gesellschaft durch die Maschine zu verhüten sei, wenn der industriellen Produktion geister Inhalt von Bedeutung verliehen und auf diese Weise auch das Wohnhaus aus mechanischer Anarchie gerettet würde. Das bedeutete, Modelle zu entwickeln, die speziell für Massenproduktion entworfen waren mit dem Ziel, die Nachteile der Maschine zu beseitigen, ohne ihre wirklichen Vorteile zu opfern.“ Gropius, „Das Bauhaus“, S. 24. Vgl. hierzu auch Wilhelm, *Walter Gropius Industriearchitekt*, S. 94–95.

¹¹⁷Ebd., S. 39.

denscheinig“ befindet¹¹⁸, weil Technik und Konstruktion für ihn Raum nicht (um)fassen und die Werte einer Kultur nicht repräsentieren können, macht Gropius zu Zentren (“Sammelpunkten”) und Symbolen der neuen Zeit, die eine bestimmte Aneignungsform des Raumes beschreiben:

„Die natürliche Verbindung mit der fortschreitenden Technik, neuer Materialien und neuer Konstruktionen ging naturgemäß in diesem Niedergang [d. letzten Generationen, d. Verf.] verloren [...]. Wir wollen den klaren organischen Bauleib schaffen, nackt und strahlend aus innerem Gesetz heraus ohne Lügen und Verspieltheiten, der unsere Welt der Maschinen, Drähte und Schnellfahrzeuge bejaht, der Sinn und Zweck aus sich selbst heraus durch die Spannung seiner Baumassen zueinander funktionell verdeutlicht und alles Entbehrliche abstößt, das die absolute Gestalt des Baues verschleiert.“¹¹⁹

Die Reduktion auf die allein “aktiven Mittel”, die der architektonischen Raumbildung dienen, ist ein offensiver Schritt zu einer neuen Ästhetik und einer neuen Formensprache, die sich ganz auf sich selbst besinnt. Die architektonischen Mittel *sind* die Mittel der Rauman eignung – die Mittel der Rauman eignung *sind* die architektonischen Mittel. Die architektonische Praxis offenbart ihre Mittel im Konkreten Raum. Die Gesetzmäßigkeit, die zugrunde liegt, verweist auf das System, nach dem auch der gesellschaftliche Raum ausgerichtet werden soll. Eine “Pufferzone”, wie sie Behrens vorhält, fällt hier weg; sie wird “abgestoßen”.

Die „Technik“, in Form von Konstruktion, neuen Materialien oder bewusst eingesetzten und präsentierten modernen Hilfsmitteln, wird von Gropius also bewusst als ein Symbol im Gelebten Raum der Nutzer eingesetzt. Der Bezug auf Technik und Maschine in der Raumproduktion verweist zum einen auf das Absetzen vom Gestrigen, eine Befreiung von Stil-Ballast, der eine effektive und kreative Lösung der aktuellen Raumproblematik behindert. Die Betonung einer Lösung auf sachlichem und objektivem Weg bedeutet hier vor allem: auf andere Art und Weise als bisher. Darüber hinaus steht die “Technik als Symbol” aber auch für ein neues, rationales und ökonomisches Prinzip; ein Prinzip, dem sich Gestalter, Industrie und Wohnende im Dienste des einheitlichen Gesamtwerkes unterordnen müssen, das ihnen aber auch zur Verfügung steht: Technologie ist das gemeinsame „Werkzeug“¹²⁰ und bietet sowohl ein objektives Maß, das im Dienste einer gesamtgesellschaftlichen Raumproduktion Verwendung finden soll, wie auch die Möglichkeit zur erleichterten, effektiveren und verbilligten Lebens-Raum-Gestaltung. Diese überindividuelle Gesetzmäßigkeit, auf welche als abstrakter Wert verwiesen wird, bedeutet Grenze und Freiheit in einem. Sie begründet eine Ordnung, welche die Freiheit des Einzelnen überhaupt erst ermöglicht, ohne auf der anderen Seite im Chaos zu enden

¹¹⁸Behrens, „Kunst und Technik“, S. 1.

¹¹⁹Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 90.

¹²⁰Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115.

oder zu erneuter Unterdrückung zu führen.¹²¹ Die Technologie wird in ihren Aneignungsformen zur Repräsentation eines (technisch) dienenden Systems verwendet, das allen Menschen zur Verfügung steht, als eine Macht *zur* "Beherrschung des Raumes", die als solche auch *gezeigt* wird.

6.2.2. Den Raum aktiv machen: Bewegung und Organisation:

Ansatz

1926 veröffentlicht Gropius in der Bauzeitung einen Artikel, in dem er sich mit dem Zusammenhang von technologischer Entwicklung, einem zeitspezifischen „Raumgefühl“ und der architektonischen Raumbildung beschäftigt. Hierin merkt er an, dass Raumbildung und die Entwicklung der technischen Mittel miteinander in Verbindung stehen – und dies nicht nur in konstruktivem Sinne: „Hinter den Taten des Ingenieurs und denen des Architekten steht der Geist ihrer Zeit, den sie bewusst oder unbewusst mit neuen Mitteln gestalten.“ Die Möglichkeiten der neu gewonnenen Freiheit, in bautechnischem Sinne wie im Hinblick auf die Ausgestaltung einer neuen „technischen Weltordnung“, werden gerade erst erschlossen.¹²²

„Die technische Entwicklung der letzten Generationen hat ein so gewaltiges Tempo angenommen [...]. Die Umwälzungen [...] kamen so schnell und über Nacht, dass die zivilisierte Menschheit erst in den Anfängen der Entwicklung ihrer technischen Weltordnung steht, vorläufig Sklave, und noch nicht Herr der neuen Gewalten ist, die sie doch erdachte, um sich von mechanischer Arbeit zu befreien und die Hast der Erde zu überwinden.“¹²³

In Folge dieser Entwicklung konstatiert Gropius: „Das Raumgefühl verändert sich“ – und es beginnt, sich auf die Raumbildung durch die Architektur auszuwirken.¹²⁴

Im Folgenden sollen zwei Aspekte herausgearbeitet werden, die Gropius in diesem Artikel anspricht, die jedoch zeitlich sowohl davor als auch danach von ihm immer wieder angesprochen werden. Beide betreffen das „Raumgefühl“ oder das „Raumempfinden“¹²⁵, die sinnliche Qualität des Raumerlebens, welche bauseitig ihren Niederschlag findet.

Der erste Aspekt betrifft das Erzielen einer Erlebnisintensität, das "Aktivieren" der Rezipienten, wie Gropius später sagt¹²⁶, das mit der Dimension der Bewegung in Zusammenhang steht, jedoch auch noch weitere Aspekte der Wahrnehmung beinhaltet. Wie oben bereits angesprochen, wird die Bewegung von Gropius als Grundelement der

¹²¹Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 89.

¹²²Gropius, „Glasbau“, S. 103.

¹²³Ebd.

¹²⁴Ebd.

¹²⁵Beide Begriffe aus: Ebd.

¹²⁶Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 37.

Raumbildung verstanden und zum Gegenstand vertiefter Auseinandersetzung, insbesondere ab seiner Zeit am Bauhaus. Die technologische Entwicklung kommt hier in ihrem Einfluss auf die räumliche Praxis und den Gelebten Raum zum tragen und führt zu einer Verschiebung des zentrierenden Moments in das Selbst. Das „unteilbare Ich“¹²⁷, das Individuum, welches den Raum erlebt, erfährt eine Aufwertung, was sich in der Raumkonzeption niederschlägt. Wenn in Folge dessen eine „externe Vorwertung“ oder Hierarchisierung des architektonischen Raumes nicht mehr vorgenommen wird (oder sie reduziert wird), muss der Betrachter auf andere Weise gelenkt und „gewonnen“ werden.

Der zweite Aspekt, der bereits in der Diskussion des Werkbund-Artikels von 1914 angesprochen wurde, wird die umgekehrte Schau des Raumes behandeln: von Seiten der manifesten Dinge im Raum. Hier wird der Fokus auf Formen mit internalisierter Bewegungsqualität gesetzt, auf ein Implizieren oder Aufnehmen von urbaner Bewegung, welches die Beziehung von Bewegungsräumen in einer neuen Art und Weise zum Ausdruck bringt. Die Dinge selbst erhalten hier eine Bewegungsqualität, geraten, ermöglicht durch die neuen Mittel und entsprechend dem neuen Raumgefühl, in Bewegung.

Repräsentationsformen

Erster Aspekt Der erste Aspekt betrifft den subjektiven Bezug zur Umwelt, das Korrespondieren des künstlerischen Raumes mit der Raumwahrnehmung des Rezipienten. Die Strategie Gropius' zielt, wie er selbst später differenzierter darlegt, darauf ab, die „Erlebnisintensität“ des Betrachters zu verstärken: „Die Einführung des Zeitelementes in die räumliche Komposition“. Um den Betrachter „zu aktivieren“ und „anzuziehen“, kommt die Kunst den veränderten Wahrnehmungsgewohnheiten entgegen. Für Gropius ist es der „Wandel in der Grundauffassung der Welt, weg von der Vorstellung eines statischen Raumes zu der eines kontinuierlich sich verändernden Beziehungssystems“, der die „geistigen und gefühlsmäßigen Wahrnehmungsfähigkeiten in Bewegung“ setzt. Diese neue Qualität der Raumwahrnehmung findet er in Bereichen der Malerei künstlerisch umgesetzt wieder:

„Nun verstehen wir den Drang der Futuristen und Kubisten, die als erste versucht haben, das Magische der vierten Dimension durch das Illusionsmittel räumlicher Bewegung festzuhalten. Das zeitliche Nacheinander von Aspekten, Erlebnissen wird in eine räumliche Einheit zusammengeschoben.“¹²⁸

Was ist der Anlass zu dieser neuen Komponente in der künstlerischen Darstellung? Die Zeitdimension und ihr „Spiegelbild“, die Bewegung, sieht Walter Gropius zu einem starken Wirkungsfaktor in Architektur, Bildhauerei und Malerei werden.¹²⁹ Sie ist die Ant-

¹²⁷Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 84.

¹²⁸Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 36–37.

¹²⁹„Die Architekten konnten in ihren Bauten den bestimmenden Einfluss der Zeitdimension und ihres Spiegelbildes, der Bewegung, aufzeigen“. Ebd., S. 39.

wort auf das neue Befinden, das sich im Raum nicht mehr auf statische Beziehungen verlassen kann. Die Transparenz von Glasflächen, das Spiel von vor- und zurücktretenden, sich öffnenden Teilen von Bauwerken oder die Arbeit mit Lichtwirkung – sie dienen dem Effekt eines „fließenden Raumkontinuums“¹³⁰ und Gropius sieht diese Versuche als Antworten auf das neue Raumgefühl. Zur Illustration führt Gropius in einem Aufsatz aus den 40er Jahren die Villa in Poissy von Le Corbusier an, von der er eine Abbildung des Innenraumes zeigt (Abb. G.47). Die räumliche Wirkung, die hier erzeugt wird, beschreibt er mit den Worten:

„Ausschnitte des unendlichen Außenraums werden einbezogen in die architektonische Raumkomposition, die in die Umgebung hinausgreift. Der Raum selbst scheint sich zu bewegen.“¹³¹

Arbeiten, die auf diese Weise versuchen, Bewegung durch Öffnen, Überlagern und Durchdringen zu implizieren, gehen in der Architektur einen ähnlichen Weg wie die der Futuristen und Kubisten in der Malerei. Für Walter Gropius sind diese Raumstudien¹³² die Grundlagen einer neuen architektonischen Raumbildung, deren Erforschung sich das Bauhaus seit seiner Gründung verschrieben hatte. Es sind Versuche, das Spannungsverhältnis zwischen den Dingen und ihrer Wirkung auf die menschliche Wahrnehmung zu ergründen. Die Beschäftigung mit dem Zusammenwirken von Material, Form und Bewegung im Raum wird dabei zu einem zentralen Punkt bei dem Versuch, dem veränderten Raumempfinden in Kunst und Architektur Rechnung zu tragen.¹³³

Mit den Studien ist der Versuch verbunden, die Raumwahrnehmung zu ergründen und sie daraufhin über „objektivierte“ Gesetzmäßigkeiten in eine künstlerisch-baulich reproduzierbare Form bringen zu können. Diese Forschungsarbeit bringt, so Gropius, Kunst und Architektur zurück in den Besitz des Abstrakten Raumes.¹³⁴ Dass hierfür Kenntnisse der materiellen und technologischen Voraussetzungen gegeben sein müssen, versteht sich für ihn von selbst. In dem Beitrag zu „Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses“

¹³⁰Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 39.

¹³¹Ebd.

¹³²An dieser Stelle nennt er neben Corbusier und dessen »Modulor« Joseph Albers mit seiner »Language of Vision«, Herbert Reads mit »Education through Art« und schließlich Moholy-Nagy mit »The New Vision, Vision in Motion«.

¹³³Vgl. hierzu Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“, S. 95, Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 36–39, und Düchting/Wick, *Bauhaus-Lexikon*, S. 109–114, 202.

¹³⁴ „Die Theorie“, das ist die „gesetzmäßige Begrenzung“, „ist nicht das Rezept für das Kunstwerk, sondern sie ist das wichtigste objektive Mittel zur kollektiven Gestaltungsarbeit, sie bereitet die gemeinsame Grundlage, auf der eine Vielheit von Individualitäten eine höhere Werkeinheit zusammen erschaffen vermag.“ Später formuliert er: „Die Wiedereroberung des Abstrakten Raumes war unentbehrlich beim Aufbau der Bauhauslehre: „Im Bild, im Haus, im Gerät und auf der Bühne wurden die räumlichen Beziehungen erforscht und entwickelt und objektiv Erfassbares in die Lehre eingegliedert.“ Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 88 und Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 155.

werden diese als Grundlagen der Lehre ausführlich dargelegt.¹³⁵ Unter dem Aspekt betrachtet, das Gropius Mittel sucht, den “Raum zu beherrschen”, schaffen diese Studien ihm hierfür ein Instrumentarium. Ein Instrumentarium, mit dem man der Wahrnehmung der Rezipienten entgegenkommen kann; gleichzeitig aber auch eines, diese zu lenken.

Nach Gropius Raumdefinition, die er 1923 darlegt¹³⁶, wird Raum „mit unserem ganzen unteilbaren Ich, zugleich mit Seele, Verstand und Leib“ empfunden. Die Sinne “begreifen” den Raum, der über den Verstand (die “Zahl”) und die Bewegung Zusammenhang und Ordnung erhält; über letztere erst, das Herstellen und Empfinden der Ordnung als „objektiviertem Selbstgenuß“, sind im ästhetischen Erleben Freiheit *und* Einklang mit dem Ganzen zu erreichen.¹³⁷ Zieht der Künstler beim Entwurf seine Inspiration aus dem Geistigen und Metaphysischen, ist der Rezipient zunächst über das Sinnliche zu erreichen. Hier will Gropius (wie viele der Bauhauskünstler) ansetzen, um über diese Kontaktfläche einen Zugang zum Rezipienten herstellen und schlussendlich auch einen erzieherischen Einfluss ausüben zu können. Der Zerrissenheit des modernen Menschen, die, durch die Lebens- und Arbeitsverhältnisse ausgelöst, zu einer fehlenden Bindung an das gesellschaftliche Ganze und zu einer emotional-sinnlichen Verkümmern geführt hat, soll über die neue Raumkunst entgegengewirkt werden. Geist und Sinne der Rezipienten anzusprechen: diese sinn-volle Verknüpfung von rational-ordnender Abstraktion und sinnlicher Ansprache macht seine Raumkonzeption aus.¹³⁸

Bewegung ist ein zentrales Element der sinnlichen Raumkonstitution; sie ist es, die Raum am unmittelbarsten erlebbar macht.¹³⁹ Damit wird „Bewegung im Raum, oder die Illusion einer Bewegung im Raum, hervorgerufen durch die Magie des Künstlers“ zu einem entscheidenden „Wirkungsfaktor“ für die Architektur.¹⁴⁰

¹³⁵Vgl. Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 85 ff.

¹³⁶Siehe Zitat „Die Urelemente des Raumes sind...“ auf S. 167.

¹³⁷Der „objektivierte Selbstgenuß“ ist die “Formel” des ästhetischen Erlebens von Wilhelm Worringer, aus seiner Publikation von 1908: *Abstraktion und Einfühlung*. Er stellt hier die Ästhetische Wahrnehmung und das “Wollen” in den Zusammenhang mit Bewegung: „Aesthetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss. Aesthetisch geniessen heisst, mich selbst in einem von mir verschiedenen sinnlichen Gegenstand geniessen, mich in ihn einzufühlen. Was ich in ihn einfühle, ist ganz allgemein Leben. Und Leben ist Kraft, inneres Arbeiten, Streben und Vollbringen. Leben ist mit einem Wort Tätigkeit. Tätigkeit aber ist das, worin ich einen Kraftaufwand erlebe. Diese Tätigkeit ist ihrer Natur nach Willenstätigkeit. Sie ist das Streben oder Wollen in Bewegung.“ In: Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. S. 4, 26–27. Auf Worringer bezieht sich Gropius selbst bereits 1911, in seinem Aufsatz zur Monumentalen Kunst (Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 28).

¹³⁸„Wir empfinden den Raum mit unserem unteilbaren Ich, zugleich mit Seele, Verstand und Leib, und also gestalten wir ihn mit allen leiblichen Organen.“ Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 85.

¹³⁹Moholy-Nagy formuliert es so: „Von der Seite des Subjekts ist also Raum am unmittelbarsten erlebbar durch Bewegung, auf einer höheren Stufe durch den Tanz.“ Moholy-Nagy, *Vom Material zur Architektur*, S. 195, zit. n. Wilhelm, „Sehen – Gehen – Denken“, S. 24.

¹⁴⁰Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 39.

Als ein besonderes Mittel zur Repräsentation des veränderten Raumempfindens, das zugleich das Moment der Bewegung in sich zu binden vermag, sieht Gropius den Baustoff Glas an – und auf dieses wird sich die Untersuchung im Folgenden auch beschränken. Als ein weiteres Mittel ist sicherlich der Einsatz von Farbe und, damit verbunden, die Arbeit mit Licht anzusehen¹⁴¹; ein drittes sieht Müller in der asymmetrischen Setzung von Elementen, die dadurch eine „Neigung“ oder Bewegung implizieren¹⁴². Deren Einsatz kann hier nicht umfänglicher bearbeitet werden. Im Weiteren soll es um Glas als Repräsentationsmittel und in Ansätzen um den Einsatz der „Farbe“ Weiß gehen. Das Bewegungsmoment als Bezugspunkt von Baukörpern wird unter dem zweiten Aspekt behandelt.

Das veränderte Raumempfinden spiegelt sich nach Gropius' Beobachtung unter anderem in dem „Prinzip der Bewegung“, „das die abschließende Wand verneint und den Zusammenhang des Innenraums mit dem Allraum zu erhalten sucht“.¹⁴³ Glas als Baustoff stellt hierbei geradezu eine Voraussetzung für eine bauliche Repräsentation dieses Prinzips dar:

„Glas ist der reinste Baustoff aus irdischer Materie, zwar raumabschließend, Witterung abhaltend, aber dennoch in seiner Wirkung raumöffnend, wesentlich und leicht. Obwohl seit Jahrhunderten bekannt, gibt ihm erst das technische Zeitalter mit Hilfe moderner fabrikatorischer Prozesse den gewaltigen Gegenwarts- und Zukunftswert.“¹⁴⁴

Glas bietet für Gropius nicht nur die Möglichkeit, dem Menschen, „der ein modernes, nicht ein historisches Gewand trägt“, ein „ihm und seiner Zeit entsprechende[s] Wohngehäuse“ zu verschaffen. Es beinhaltet nicht nur die Möglichkeit verschiedenster und ausreichender Belichtung, sondern ist zudem Verwirklichung einer „dichterischen Utopie“.¹⁴⁵ Die Beherrschung des Raumes, die in der Verbindung mit den „neuen Baustoffen“ Eisen und Beton möglich wird, kann von diesem Material ebenso repräsentiert werden wie die soziale Utopie des Offenlegens der Gesetzmäßigkeiten und des Zusammenspiels von einzelnen Raumsegmenten mit dem Gesamtraum. Innenraum und Allraum können hier als stellvertretend für den Einzelnen und die Gemeinschaft gelesen werden, deren Bezug über die durchsichtigen Scheiben idealiter dargestellt werden. Wie Karin Wilhelm in ihrer Dissertation am Faguswerk, am Bürogebäude der Werkbundaussstellung 1914 in Köln und am Bauhausgebäude in Dessau darlegt, ist das ambivalente Gesicht

¹⁴¹Vgl. hierzu den Aufsatz von Schöbe, der den Einsatz von Farbe am Bauhausgebäude Dessau ausführlich diskutiert. Schöbe, „Schwarz/Weiß oder Farbe. Zur Raumgestaltung im Bauhausgebäude“.

¹⁴²Müller legt Wirkung und Einsatz von Farbe als dynamisches Moment am Haus Auerbach dar. Vgl. Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 149–159.

¹⁴³Gropius, „Glasbau“, S. 103.

¹⁴⁴Ebd.

¹⁴⁵Die diversen bautechnischen Eigenschaften werden von Gropius aufgezählt in: Ebd., S. 105–106. Die „dichterische Utopie“ findet sich im selben Aufsatz auf S. 104.

der Glasfassaden, das sich zwischen Offenheit und Kontrolle, zwischen freiem Erleben des Einzelnen und dem Gemeinschaftsbezug offenbart, nicht nur heute Bestandteil der Rezeption, sondern wurde auch von Zeitgenossen unterschiedlich bewertet.¹⁴⁶

Die Idee, den Menschen über ein intensiviertes ästhetisches Erleben Verbindung und Einbezug in den gesellschaftlichen Raum zu ermöglichen, ist Gründungsgedanke des Bauhaus und ein Grundanliegen Gropius'. Die neue Form der Raumschöpfung, in der er Glas als elementaren Bestandteil verwendet, versucht dieses als Mittel und Repräsentationsfläche der neuen sozialen Ideen, einer vermittelbaren, rationalen Ausrichtung der "inneren Vorgänge" und eines sinnlichen Raumerlebens einzusetzen.¹⁴⁷ Hinter der Möglichkeit, „den Zusammenhang des Innenraums mit dem Allraum zu erhalten“¹⁴⁸, steht die Idee, den gesellschaftlichen Raum als Einheit wieder erfahrbar machen zu können. Das "Öffnen" insbesondere repräsentativer Bauten über Glasflächen bekommt entsprechend symbolischen Charakter, der mit den demokratischen Aspekten der "curtain wall" bereits hinlänglich diskutiert wurde.¹⁴⁹

Einen "demokratischen Ansatz" können die frühen Texte nicht belegen. Ganz bestimmt jedoch ist der nun geöffnete Bezug, unterbrochen häufig "nur" von dem sichtbaren Konstruktionsgitter, eine konstruktiv gehaltene, baulich vermittelte Bezugsetzung von Innen und Außenraum. Das Bauhausgebäude Dessau, das er mit einer Fotografie von Lucia Moholy (Abb. G.14) illustriert, beschreibt Sigfried Giedion in *Raum-Zeit-Architektur* mit den Worten:

„In diesem Fall sind Inneres und Äußeres eines Gebäudes gleichzeitig dargestellt. Die ausgedehnten transparenten Flächen fördern durch Entmaterialisierung der Ecken die Beziehungen der Ebenen untereinander und eine Art der »Überblendung«, wie die zeitgenössische Malerei sie verwendet.“¹⁵⁰

Tatsächlich legt der fotografische Blick Wert auf diese Überblendung von Innen- und Außenraum. Auch Gropius zeigt in seinem Band *Bauhausbauten Dessau* neben dieser Aufnahme häufig eine Außenansicht, der eine Sicht vom Innenraum mit Blick nach außen folgt. Die wechselseitige Beziehung von Hinein- und Hinaussehen, die Synchronität des Bezugs wird dem Betrachter bewusst über die Bilder nahe gelegt (vgl. Abb. G.12

¹⁴⁶Vgl. hierzu Wilhelm, „Sehen – Gehen – Denken“, S. 10–17.

¹⁴⁷Vgl. Wilhelm, *Walter Gropius Industriearchitekt*, S. 20.

¹⁴⁸Gropius, „Glasbau“, S. 103.

¹⁴⁹Vgl. hierzu Wilhelm, *Walter Gropius Industriearchitekt*, S. 62–65. Wilhelm betont im Bezug auf das Fagus-Werk: „Der Raum wird [...] durch die Tätigkeit seiner Benutzer [sic!] geschaffen; Raum also als eine vitale Funktion, ständig erneuert durch den Menschen und seine Arbeit. Nach unserem Urteil liegt hier der fundamentale Wert des Fagus-Werkes, das am Anfang von Gropius' Wirken steht. Nämlich das Leben zu betonen und *per facta* Architektur als Lebens-„Weise“ oder als Raum zum Leben zu schaffen. [...] Diese Theorie findet ihren klaren Ausdruck in der weitflächigen Verwendung von Glas, das als Material die einschränkenden und objektivierenden Flächen ersetzt, die bisher von den Wänden gebildet wurden.“ Das Zitat stammt von S. 63.

¹⁵⁰Giedion, *Raum – Zeit – Architektur*, S. 315.

und G.13). Das legt den Schluss zumindest nahe, dass diese Form der Darstellung der intendierten Rezeption der Architektur entspricht. Der Gelebte Raum der Rezipienten wird hier auf die dünne Matrix der kristallinen Fläche gebannt, welche eine dynamische, lebendige Beziehung repräsentiert, die nach Gropius das neue Raumgefühl ausmacht: „raumöffnend, schwebend, wesenlos, leicht“¹⁵¹; die kristalline Freiheit hat jedoch auch eine Schattenseite. Die Ambivalenz drückt Dürckheim 1932 sehr anschaulich aus: Das Glas werde „für das Selbst Medium der leibhaftigen Verwirklichung“, „Bedroher oder Bewahrer, Durchgang oder Bleibe, Fremde oder Heimat, Material, Erfüllungsort und Entfaltungsmöglichkeit, Widerstand und Grenze, Organ und Gegenspieler dieses Selbstes in seiner augenblicklichen Seins- und Lebenswirklichkeit.“¹⁵²

In der Glasfassade findet sich also laut Dürckheim eine doppelte Wertigkeit. Sie bedeutet Ausdruck einer neuen Erlebnisqualität und macht eine Durchdringung von Innen- und Außenraum visuell möglich. Gleichzeitig ist das Material eine stoffliche Grenze, ist jedoch mehr optisch als haptisch, an und für sich fast „wesenlos“ und dennoch – besonders durch die teilweise enge Gitterkonstruktion – eine Grenze; es ist *medium operandi* zweier potentieller Seiten: der Beobachter ist gleichzeitig auch Gegenstand der Beobachtung – und als solches wird das Glas auch zum Instrument der Beobachtung, der Fremd-Ansicht, der Kontrolle; Leichtigkeit und Dynamik, die durch die Synchronizität von Innen und Außen entsteht, das „magische“ Erlebnismoment, wie Gropius es beschreibt, hat seine Kehrseite. Die Beziehung zum „Allraum“ ist ein wahrhaft magisches Abstraktum, denn sie besteht nicht wirklich (die Welten sind stofflich geschieden), sondern ist nur optisch erlebbar. Sie wird darüber hinaus in einem strengen Bezugsrahmen gehalten, der sich bei Gropius in der offengelegten Konstruktion, den kleinteiligen, rechtwinkligen Eisenrahmen dahinter (oder davor, je nach Betrachterstandpunkt) materialisiert. Es ist kein freier Austausch der Räume, sondern ein sehr berechneter und portionierter – wenn auch nichts desto trotz faszinierend. Der Reiz des Leichten, der suggerierten freien Beziehung, kommt mit der Einschränkung daher, das dieses Moment berechnet und „öffentlich“ stattfindet. Heimat in der Fremde.

Die Repräsentation von Bewegung, besser einer potentiellen Beziehung, wird hier durch ein Offenlegen, durch Einsicht, ermöglicht; der Schwerpunkt liegt auf der Darstellung eines Bezugs zwischen Innen und Außen. Dieses Phänomen ist bei vielen Bauten Gropius' (bzw. Gropius' und Meyers) zu beobachten. Es wird eine räumliche Durchdringung materiell ermöglicht und dennoch über eine konstruierte Fläche vermittelt. Die Spannungsverhältnisse im Baukörper – zwischen fest und durchlässig, dem Hellen der Fassaden und dem Dunkel der Öffnungen, zwischen Vordergrund und Tiefe, Innen und Außen – evozieren den Eindruck einer räumlichen Bewegung oder eines Austausches. Das Glas erhält hier die Funktion einer wesenlosen, oder im Wesen wandelbaren, Matrix, über

¹⁵¹Gropius, „Glasbau“, S. 103.

¹⁵²Dürckheim, Graf K. von: *Untersuchungen zum gelebten Raum*. Neue psychologische Studien. Bd. 6, München 1932, S. 389. Zit. n. Wilhelm, „Sehen – Gehen – Denken“, S. 21 ff.

die Innen- und Außenraum miteinander kommunizieren. Je nach Betrachterstandpunkt erscheinen die Glasflächen als "dunkle Löcher", helle Lichtflächen, Spiegelflächen oder durchlässige Zonen.¹⁵³ Hervorzuheben ist, dass es hierbei um die Repräsentation einer Verbindung geht. Tatsächlich ist diese jedoch nur optisch und nicht umfassend sinnlich erfahrbar. Die dynamische Verzahnung der Räume läuft über die dünne Matrix des Materiales ab. Diese ist, wie eine Leinwand, Moment potentieller, abstrakter Zugriffe, auf der sich der Beobachtende und der/das Beobachtete gegenüberstehen und spiegeln. Das Glas selbst verändert, je nach Betrachterstandpunkt, seine räumliche Qualität (mal spiegelt es, mal lässt es den Blick hindurch, mal ist es hell, mal ein dunkles Loch). Die Freiheit des Zugriffs auf den Raum und der Bewegung darin verdichtet sich in diesem kristallinen Traum zu einem Schauspiel, zu einer wahrhaftigen Illusion, deren Magie durch den Architekten bewusst eingesetzt wird. Nicht umsonst wird das Glas durch die Konstruktion hinterfangen bzw. von innen gestützt und in rechtwinklige Einheiten geteilt. In diesem Stoff findet der abstrakte Wert des "ganzen, einheitlichen Raumes" eine Verzahnung mit dem individuellen (Er-)Leben und dem Gelebten Raum der Nutzer; sie bekommen eine gemeinsame Repräsentationsfläche, gestützt und gehalten von dem logisch-rationalen Moment der offengelegten Konstruktion. Es ist der abstrakte Bezug und Zugriff, die Beherrschung der Raumproblematik über eine neue Methode, die in der Glas-Eisenkonstruktion par excellence vorgeführt werden.

Eine Vertiefung an dieser Stelle in weitere Aspekte der "Raum-Aktivierung" würde den Umfang dieser Arbeit sprengen. Dennoch soll ein kurzer Einblick in die Farbverwendung bzw. den Einsatz von Weiß gegeben werden, bevor der zweite Aspekt angegangen wird.

Wie Schöbe, Müller und Rehm darlegen, spielt die Verwendung von Weiß und Farbe eine ebenso herausragende Rolle bei Gropius (und natürlich nicht nur bei ihm). Bezüglich des hier interessierenden Punktes der "Aktivierung von Raum" in Bezug auf die Wahrnehmung der Rezipienten zeigen sich interessante Parallelen zum Baustoff Glas. Gropius, der laut Schöbe und Müller flächenorientierte Gestaltung bevorzugte und einen architektonischen Raum zunächst ohne Farbe konzipierte¹⁵⁴, setzt ein gebrochenes Weiß als Kontrastelement und Lichtfläche ein; Wie Glas hat es zunächst keine räumliche Tiefe, sondern per se eine helle, lichtstarke Qualität, wird als neutral, klar, sauber, kühl und rational aufgefasst.¹⁵⁵ Bedeutend im Hinblick auf die Repräsentation einer übergeord-

¹⁵³Vgl. hierzu auch die Beschreibung von Schöbe in: Schöbe, „Schwarz/Weiß oder Farbe. Zur Raumgestaltung im Bauhausgebäude“, S. 43.

¹⁵⁴Ebd., S. 43–44. Müller spricht von „Flächengeometrie“ bei der Raumbildung, in: Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 149, 158.

¹⁵⁵„Der Riesenlichtkubus“, in diesem Fall das Bauhausgebäude Dessau, „entfaltet seine Wirkung im wesentlichen durch eine äußere und innere Farbgebung, der ein gebrochenes Weiß zugrunde liegt. Mehr als reines Weiß reflektiert diese Farbe sowohl das natürliche als auch das künstliche Licht in einer Weise, die die Konturen des Baukörpers im Zusammenklang mit der Farbakzentuierung, die durch Schattenbildung hinzukommt, besonders prägnant akzentuiert. Dadurch wird jene Konturenschärfe erreicht, die im Verbund mit dem Kristallspiegelglas Rudolf Arnheim dazu anregte, festzustellen, dass hier »der Wille zur Sauberkeit, Klarheit und Großzügigkeit« einen Sieg errungen habe.“ Schöbe,

neten Ordnung sind die Hinweise darauf, dass das Weiß als ein Element zu sehen ist, das eine übergeordnete Funktion einnimmt. Zum einen, indem es die Baukörper betont, sie im Kontrast von Fläche und räumlichen Erstreckungen optisch herausschält; es stellt eine optische "Höhe" dar, in deren Nachbarschaft Farbe oder Material eine räumliche Tiefenqualität entwickeln.¹⁵⁶ Dem Weiß wird ein entmaterialisierender, flächiger Charakter zugeschrieben, der bewusst zu einer Kontrastbildung mit dem Dunkel der Eck- und Sockelzonen, Fenster und der (späteren) Farbgebung, insbesondere in den Innenräumen steht. Das "Lichtspiel" des Glases setzt sich bedingt in der Weißtonigkeit als Gestaltungsmittel fort;¹⁵⁷ es ist aber nicht nur "Kontrapunkt" einer Raumgestaltung vor Ort, sondern auch Verweis auf eine höhere Verbindung, und soll über das einzelne Element/den Baukörper hinaus weisen. Wie Rehm betont, ist die Verbindung von Weiß und Licht eine altbekannte, die bei Gropius aber bewusst gesucht wird. Er zitiert einen Brief von Gropius an Alma Mahler, in dem Gropius bekennt:

„Die schönsten Bauten sind die, die man im Geiste baut, die man aber nie ausführt. Ich möchte eine große Fabrik, ganz aus weißem Beton bauen, nichts wie nackte Mauern, mit Löchern darin – große Spiegelglasscheiben – und ein schwarzes Dach. Eine große reine, reich gegliederte Form. Muss durch die hellen Wände und Schlagschatten wirken. Einfach – groß. Ägyptische Ruhe.“¹⁵⁸

„Schwarz/Weiß oder Farbe. Zur Raumgestaltung im Bauhausgebäude“, S. 43.

¹⁵⁶Müller weist explizit darauf hin, dass Gropius „nach künstlerischen Ausdrucksformen suchte, den architektonischen Raum zu bewegen, auch wenn er ihn nicht durch radikale Öffnung [...] in ein fluktuierendes Medium [wie z.B. Mies van der Rohe, d. Verf.] verwandelte.“ Statt dessen versuchte er, den „aufgestellten, schwebenden Raum durch farbige Gestaltung der Raumgrenzen zu bewegen, der einen besonderen Teil seiner Energie aus der Wirkung des Farbkontrastes“ bezieht. Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 157.

¹⁵⁷Insbesondere der Hinweis von Happe und Fischer ist hier sehr aufschlussreich. Sie belegen, dass im Haus Auerbach dem hellen Putz „Quarzsande und Glimmeranteile beigemischt waren, die dem Haus im Sonnenlicht einen ungewöhnlichen Glimmereffekt verliehen.“ Dies unterstützt ihrer Meinung nach die Lesart der Weißtöne als "Farbe" und ihre Funktion als Element der Lichtgestaltung (Happe/Fischer, *Haus Auerbach*, S. 141). Gropius hat die Farbgestaltung der Innenräume anscheinend immer in die Hände Dritter gelegt und seine Bauten zunächst ohne Farbgebung konzipiert. Dies sollte jedoch keinesfalls als Zeichen einer Minderbewertung der Farbe bei Gropius gewertet werden. Vielmehr scheinen die jüngeren Untersuchungen zu dem Schluss zu kommen, dass die Farbe ein intuitiv-kreatives Moment darstellt, dass nach Festlegung der Grundformen für eine Unterstützung der architektonischen Eigenschaften und der Raumdynamik eingesetzt wurde. Für eine „Farbdynamik“ in Innern des Bauhaus-Gebäudes nach den Plänen Scherpers, insbesondere des Treppenhauses und des Direktorenzimmers in Dessau, liefert Schöbe ausführliche Belege. Für das Haus Auerbach von Gropius und Meyer belegen dies Happe und Fischer, sowie Müller. Rehm entwickelt den Bedeutungsgehalt der Farbe ausführlich in seiner Untersuchung zum Bauhaus Dessau. Vgl. Schöbe, „Schwarz/Weiß oder Farbe. Zur Raumgestaltung im Bauhausgebäude“, S. 44, 58 ff., Happe/Fischer, *Haus Auerbach*, S. 121–159, Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 154–159 und Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau*, S. 109–112.

¹⁵⁸Briefentwurf von Walter Gropius an Alma Mahler, undatiert (um 1910), Bauhaus-Archiv Berlin,

Eine Fabrik ganz in Weiß. Ihre Wirkung liegt allein in Proportion und Lichtspiel. Diese optischen Qualitäten verbinden Weiß und Glas zudem in der Hinsicht, dass sie Mittel sind, eine Verbindung der Ebenen Privat und Global über eine Mittlerebene bzw. „Fläche“ herzustellen.¹⁵⁹ Diese beiden Gestaltungsmittel sind „Mittler“ per se. Insbesondere die „weiße Fabrik“ verdeutlicht Gropius' Bestreben, das veränderte Verhältnis von Mensch und Umwelt, ihre durch die technologische Entwicklung vermittelte und veränderte Weltaneignung, architektonisch neu zu formulieren und darüber ein räumliches Bezugssystem zu entwickeln. Weiß und Glas, als Lichtmaterialien und „Utopie-Stoff“ schlechthin, stellen den konkreten Raum in Verbindung mit einer höheren Ordnung. Hier zeigt sich seine Strategie, trotz Abschluss der Räume einen Zusammenhang mit dem Außenraum („Allraum“) zu erhalten.¹⁶⁰ Die „Umwertung der Wirklichkeit“ führt über das Materielle hin zu einer Darstellung höherer transzendentaler Ideen¹⁶¹; diese stehen jedoch nicht mehr in Verbindung mit einer „alten“ Ordnung, sondern werden über die Qualitäten (und die bauliche Beherrschung) des Materiellen hergestellt.¹⁶² Eine idealistische Ästhetik, die eine neue Bindungskraft im gesellschaftlichen Raum schaffen soll.

In einem kurzen Vorgriff auf das Ziel der Untersuchung sei hier gesagt, dass sich in dieser dünnen und ambivalenten Schicht zwischen Innen und Außen, dem Einzelnen und dem Allraum, die insbesondere das Glas darstellt, die abstrakte Mittlerebene, die sich nur mehr über diese kristalline Schnittstelle manifestiert, sehr deutlich wird. Die bewusst gesetzte Nähe der Globalen Ordnung zur Privaten, die sich hier zeigt, die stets mitschwingende Verbindung von individuellem Erleben zum Gemeinschaftlichen, zum Größeren, macht diesen gesellschaftlichen Raum bei all dem Enthusiasmus hinsichtlich der Freiheit des individuellen Erlebens und eines neuen Raumgefühls auch zu einem disziplinierten, zu einem disziplinarischen Raum.

Zweiter Aspekt Der zweite Aspekt wurde bereits mit dem Werkbund-Artikel von 1914 angesprochen. Er betrifft die Schau der manifesten Dinge im Raum – aus der Bewegung

Pos. 7/1, zit. n. Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau*, S. 110.

¹⁵⁹ Müller betont diese Verwendung von Weiß im Hinblick auf die Weißenhofsiedlung. Mit der Beschränkung auf die weiße Farbpalette für den Außenanstrich sei hier versucht worden, „nicht weniger als [bei] Gropius, die künstlerische Einheit in der Vielfalt zu gewährleisten“, d.h. ein zusammenbindendes und auf die Gemeinsamkeit verweisendes Element einzuführen.

¹⁶⁰ Vgl. Gropius, „Glasbau“, S. 103.

¹⁶¹ Diesen Anspruch formuliert Gropius bereits 1911. Hier formuliert er: Die „Umwertung der Wirklichkeit“ „wurzelt in seelischen ideellen Bedürfnissen und befriedigt seelische Bedürfnisse des Menschen. [...] Ihre Aufgabe [Die der Kunst, d. Verf.] ist die Darstellung höherer transzendentaler Ideen mit materiellen Ausdrucksmitteln, die der sinnlichen Welt des Raums und der Zeit angehören.“ In: Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 28.

¹⁶² Die notwendige Verbindung von (Bau-)Kunst zum Alltag, zur Werkwelt, zur Lebenswirklichkeit der Menschen wird von Gropius durchweg betont. Vgl. z. B. Gropius, „Erklärung wegen Meinungsverschiedenheiten“, S. 81 und Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 29–30, sowie in den späteren Aufsätzen, u. a. Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 38–39.

heraus. Hier wird der Fokus nun enger auf Formen mit internalisierter Bewegungsqualität gesetzt; auf ein Implizieren oder Aufnehmen der urbanen Bewegung, welche die konkrete Beziehung, das Entgegen-Setzen zur Bewegungsrichtung und die hierarchisierende, abschließende Gliederung der Baukörpern in eine neue "Richtung" übersetzt. Die Dinge selbst geraten, dem neuen Raumgefühl entsprechend, in Bewegung. Das Entwickeln und die Repräsentation der Gesetzmäßigkeiten stellt nun den Zusammenhang her, wie er zuvor beschrieben wurde: eine abstrakte, ding- oder technologiebezogene Gesetzmäßigkeit, welche es (den Rezipienten) ermöglicht, die Dinge/Bauten in eine räumliche Ordnung zu bringen.

Wie es bereits 1914 anklingt, ist es eine der Folgerungen Gropius', dass eine globale Bindung im gesellschaftlichen Raum aufgrund der Dynamisierung des Alltags nur noch auf abstraktem Wege hergestellt werden kann. Die eingangs zitierte Feststellung, dass die moderne Welt von Wandel und kontinuierlich sich verändernden Beziehungssystemen geprägt ist, führt ihn zu dem Schluss, dass diese Bindung über eine innere Zentrierung erfolgen muss. Der Bewohner muss letzten Endes die Gesamtordnung tragen und die Bezugsgrößen anerkennen, die dem gesellschaftlichen Raum ein neues Zentrum geben sollen. Der architektonische Raum kann hierbei erzieherisch und aktivierend wirken. Ein extrinsisches Zentrieren – über das Ausrichten des manifesten Raumes – ist weder zeitgemäß, noch mit den Grundwerten der freiheitlich-sozialen Gemeinschaft zu vereinen. Jedes einzelne Element und jeder Bewohner muss die Gesetzmäßigkeiten inkorporieren bzw. verstehen; dann, so Gropius' Setzung, werden auch die äußeren Formen (der Ausdruck) zusammen passen – trotz individueller Ansätze. So ist Einheit in der Vielfalt zu garantieren.¹⁶³

Entsprechend erfolgt ein Zentrieren der Dinge an sich. Die Dynamik entsteht nicht über den räumlichen Bezug der verschiedenen Einheiten, sondern wird in die Körper "hinein" verlegt. Sie sind es, die sich bewegen, drehen, eine Dynamik antizipieren und darin den Gelebten Raum und die räumliche Praxis der Bewohner spiegeln. Hier werden die Gesetzmäßigkeiten angewendet, die als Gesetzmäßigkeiten und "Brücke zur Welt" (Gropius greift diesen Terminus 1947 wieder auf)¹⁶⁴ fungieren und letztendlich auch in das "Vokabular" der Bewohner übergehen sollen.

Bereits 1914 also benennt Gropius den Ansatz, den er für eine Um- und Ausbildung des gesellschaftlichen Raumes über die Architektur vorschlägt. Dort, wo sich die Ideen der Zeit verdichten, wo die Aufgaben „ihrem Wesen nach mit den Zeitideen eng zusammenhängen“, pflegen sich „die ersten deutlichen Spuren aufblühender Entwicklung [...] in den Werken der Baukunst zu offenbaren“.¹⁶⁵ Später führt er diesen Gedanken aus:

¹⁶³Dies formuliert er explizit über die Beispiele von Musik und Ordnung in dem Aufsatz „Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses“ von 1923.

¹⁶⁴Die „Brücke zum praktischen Leben“ (Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 30) ist 1947 „die überpersönliche Brücke zum allgemeinen Verständnis“ (Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 39).

¹⁶⁵Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 30.

„Während die alten Zeiten abgeschlossener Kulturentwicklung die schwere Erdbundenheit in festen, monolith wirkenden Baukörpern und individualisierten Innenräumen verkörperten, zeigen die Werke der modernen, richtungsgebenden Baumeister ein verändertes Raumempfinden, das das Prinzip der Bewegung, des Verkehrs unserer Zeit in einer Auflockerung der Baukörper und Räume widerspiegelt [...]. Die Horizontale, das Zeichen der Bewegung, besiegt die Vertikale der Erdschwere.“¹⁶⁶

Horizontale Ausrichtung, Auflockerung und Durchdringung sind Phänomene, die nicht nur, wie die letzten beiden, durch Glas zu repräsentieren sind. Die Dynamik, als Repräsentation einer zeitspezifischen Bewegung im Raum, wird zu einem Kriterium der (Bau-)Körpergestaltung, was sich bereits 1914 in Gropius Artikel ankündigt. Die dynamische Form ist das Sinnbild der modernen Lebensausrichtung. Auf die Baukunst übertragen heißt das, dass sich die Baumassen nicht mehr gegen die beschleunigte Alltagsgeschwindigkeit stemmen, sondern sie thematisch und körperlich aufnehmen sollen.

Die Ausbildung der „Bauorganismen“ wird dafür an den Anforderungen der Zeit, „an Industrie und Wirtschaft, an ihre Exaktheit und knappe Ausnützung von Raum und Materie“ ausgerichtet, was laut Gropius „schließlich auch die Gestalt der größten Baueinheit, der Stadt, bestimmen“ wird. Jeder Bauende muss diesen „Sinn begreifen [...], muss die bestimmenden Faktoren für ihre Gesichtsbildung erkennen: Die „Beschränkung auf typische Grundformen und ihre Reihung und Wiederholung, Gliederung aller Baueinheiten nach den Funktionen der Baukörper, der Straßen und der Verkehrsmittel.“¹⁶⁷

„Das Prinzip der Bewegung, des Verkehrs unserer Zeit“¹⁶⁸ wird zum Maßstab der Raumbildung, die ihre Gesetzmäßigkeiten über die Form an den Rezipienten vermittelt. Seiner Auffassung entsprechend, dass nur Ordnung und Bewegung zusammen den „Allraum“ für den Menschen erfahrbar machen können, geht Gropius einen Schritt weiter als Behrens: Er will sie in einen direkteren Bezug setzen und integriert die horizontale Bewegung als konstituierendes, „urbanes Moment“ in die architektonische Raumbildung.

Es war Gropius offenbar ein Anliegen, sich von der „zweidimensionalen“, symmetrischen Ordnung im architektonischen Raum zu lösen, um das neue Raumgefühl umsetzen zu können. „Der typische Bau der Renaissance, der Barock zeigt die symmetrische Fassade, auf deren Mittelachse der Zuweg führt. Das Bild, das sich dem nahenden Beschauer bietet, ist flächig, zweidimensional“, stellt er fest.¹⁶⁹ Vor diesem Hintergrund sieht Müller die Bewegung der kubisch gefassten Körper im Baukomplex Gewicht gewinnen, „deren inhärente Spannungen durch die asymmetrischen Flächenordnungen der Fassaden eine zusätzliche Aufladung erfahren.“¹⁷⁰ Gropius versetzt nicht eine Ebene in

¹⁶⁶Gropius, „Glasbau“, S. 103.

¹⁶⁷Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 91.

¹⁶⁸Gropius, „Glasbau“, S. 103.

¹⁶⁹Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, S. 19.

¹⁷⁰Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 150.

Schwingung, sondern er integriert Bewegung als grundlegenden Bestandteil der architektonischen Raumbildung, indem er Baukuben sowie ausgesparte Raumsegmente allseitig gegeneinander versetzt, so dass sich die Gebäude nur aus der Bewegung heraus erschließen. Zusammen mit dem Erzeugen einer grundlegenden horizontalen Ausrichtung und einem "Schwebezustand"¹⁷¹, der u. a. durch Einziehen der Sockelung (und dunklere Tönigkeit des Anstrichs), Auskragen von Baukuben, optische Durchdringung oder Überlagerung erzielt wird, erreicht er den Eindruck eines schwebenden, horizontalen Verharrens der Baukörper im Raum (Vgl. hierzu Abb. G.11, Abb. G.22 bis G.23 sowie Abb. G.18).

Für die Zwecke dieser Untersuchung mag die durch Dritte¹⁷² untermauerte Feststellung genügen, dass hier (die urbane) Bewegung als raumbildendes Moment in den architektonischen Körper eingeführt wird, und dass dies in anderer Form geschieht als in Behrens Werken bis in die 30er Jahre. Die geschlossenen, vertikal lagernden Bauformen werden programmatisch aufgehoben und die Bewegung als Spannungsmoment in eine allseitige Bewegung der Baukörper integriert. Der Effekt, der hierdurch entsteht, wurde bereits angedeutet: Während Behrens aus der "barocken" Zentralität des Stadtraumes heraus eine Raumabfolge entwickelt, an der sich die Gebäude ausrichten, sich eine Bewegung also über die Gebäude- und Raumsequenzen hinweg aufbaut, werden die Baukörper bei Gropius zu bewegten Elementen an sich. Sie nehmen, wie die torpedoförmigen Autos, die Geschwindigkeit der urbanen Bewegung auf, werden aber nicht über ein externes Zentrum oder eine "zentrale Mitte" gebunden, auf welche die Bewegung zuläuft, sondern sie inkorporieren die Bewegung; sie werden zu eigenständigen, bewegten Objekten, deren Zusammenhang nur noch über die Gesetzmäßigkeit, die Bewegung an sich, erschlossen werden kann. Das "Zentrum" liegt also einmal beim Betrachter selbst und einmal in der "Regel", dem Maß und Gleichgewicht der Bewegung und Körperspannung. Gropius schreibt: „Die Symmetrie der Bauglieder, ihr Spiegelbild zu einer Mittelachse, schwindet in logischer Folge der neuen Gleichgewichtslehre.“ Der neue Baugeist bedeutet: „Eine neue Statik der Horizontalen, die das Schwergewicht ausgleichend aufzuheben strebt“, „Überwindung der Trägheit, Ausgleich der Gegensätze.“¹⁷³

Der räumliche Rhythmus, der hier entwickelt wird, ist ein dreidimensionaler: Er ist erst über die Bewegung um das Gebäude herum oder in ihm zu erfahren; er ist weder von einem Standpunkt aus zu überblicken noch lässt er sich auf ein Zentrum hin fixieren; er entsteht aus der Spannung der Baukuben untereinander und dem im Baukörper aus-

¹⁷¹Das vielbesprochene "Schweben" ist ein Aspekt, der hinreichend von der Forschungsliteratur zu Gropius' Industrie- und Wohnbauten erörtert wurde, weswegen hier darauf verzichtet wird. Die hier bezeichneten Phänomene und die architektonischen Mittel ihrer Erzeugung erläutern Müller (Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, 137ff.), Wilhelm (Wilhelm, „Sehen – Gehen – Denken“) und Rehm (Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau*) an betreffenden Stellen; insbesondere Vogt widmet sich diesem Phänomen in seinem Aufsatz: Vogt, „Das Schwebesyndrom in der Architektur der zwanziger Jahre“.

¹⁷²Vgl. Literaturangaben in der vorangegangenen Fußnote. Vgl. ebenfalls Argan, *Walter Gropius und das Bauhaus*, S. 69, 79.

¹⁷³Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 90.

gesparten Raum, indem Volumina gegeneinander versetzt und verdreht werden. Gropius lotet, wie er wörtlich formuliert, die Gesetzmäßigkeit „freier Bewegung innerhalb ihrer strengen gesetzmäßigen Begrenzung“ aus.¹⁷⁴ Man möchte ergänzen: nach den Regeln einer dreidimensionalen Geometrie.¹⁷⁵

In diesem Zusammenhang soll ein weiterer Aspekt die These von der Integration des urbanen Umraumes „in“ die Gebäudedisposition stützen. Das Einbeziehen von Bewegungsraum, insbesondere von der Straße, wie bereits im Fagus-Werk angelegt (Abb. G.3) und auch in der Werkbund-Halle von Gropius ersichtlich (Abb. G.7), wird in Dessau und im „Stadtkronentwurf“ für Halle (Abb. G.9 und G.15) für das Gebäudearrangement zu einem bestimmenden Faktor. Argan, Norberg-Schulz und andere haben darauf hingewiesen, dass hier eine Integration des urbanen Raumes stattfindet; man könnte fast von einem Einverleiben der städtischen Struktur in Form der Straße sprechen¹⁷⁶. Im Falle des Bauhausgebäudes in Dessau wird die städtische Straße nicht links liegen gelassen, sondern führt mitten durch das Ensemble der drei sonnenkreuzförmig sich um diesen Schnittpunkt drehenden Gebäudeteile hindurch (Abb. G.8). Der Brückentrakt, der Fachschule und Werkstattgebäude miteinander verbindet, wird vom Betrachterstandpunkt aus zu einer Parallelsituation, zu einer „Straße“ im Gebäude (Abb. G.12). Die fotografische Präsentation in Gropius' Buch zu den Bauhausbauten legt diese Interpretation nahe, da hier der Straßenansicht die Gebäudeinnensicht gegenüber gestellt und die beiden Bewegungsräume – das Innen und Außen – dadurch direkt in Bezug gesetzt werden. Auch bei dem Entwurf der „Stadtkrone“ für Halle ist eine solche „Brückensituation“ angelegt. Bei dem Fabrikgebäude der Werkbundaussstellung führt die Zufahrt direkt durch den Bürotrakt, der diese übergrätscht, hin zur Fabrikhalle und aus dieser wieder heraus – hier jedoch noch zentral ausgerichtet. Bewegungsraum wird nicht abgegrenzt, sondern als integraler Bestandteil der Raumsituation der Architektur gezeigt, die hierin ihre Verbindung mit dem städtischen Umraum sucht: Eine offene Erschließungsstruktur, die eine optische Raumvernetzung ermöglicht und die Dynamik der Straßen-Bewegung auf die Anlage der Baukörper und den Innenraum überträgt. Der Verkehr wird hier bewusst nicht unterbrochen, sondern zu einem Prinzip erhoben, das, wie Gropius sagt, die Baukörper auflockert und die Horizontalbewegung des urbanen Raumes auf die Baukörper überträgt – in ihnen eine Weiterleitung findet.¹⁷⁷ Die funktionale (räumliche) Trennung

¹⁷⁴Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 89.

¹⁷⁵Vgl. hierzu Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 37–39. Müller stellt hier Gropius' Bewegungskonzept des architektonischen Raumes im Zusammenhang mit der Gestaltungslehre am Bauhaus vor. Unter anderem verweist er hier auf die Nähe zu Klee und Schlemmer.

¹⁷⁶Norberg-Schulz schreibt zum Bauhausgebäude Dessau: „Rather than forming a passive accompaniment to a given pattern of streets, the building thus becomes a generator of urban space, and an integral part of the environment.“ Norberg-Schulz, *Architecture: meaning and place*, 167f. Vgl. auch Argan, *Walter Gropius und das Bauhaus*, S. 69, 73 und Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau*, S. 100–102.

¹⁷⁷„...ein verändertes Raumempfinden, das das Prinzip der Bewegung, des Verkehrs unserer Zeit in einer Auflockerung der Baukörper und Räume widerspiegelt“. Gropius, „Glasbau“, S. 103.

der Bauglieder wird über ein raumdynamisches Spannungsverhältnis in eine neue Einheit überführt. Die Verbindung der Einzelemente erfolgt im Raum, wie Gropius Definition besagt, über die Bewegung.

Fazit

„Wissenschaft und Philosophie haben die statische Auffassung von unserer Umwelt durch eine dynamische, ständig sich verändernde Beziehung ersetzt. Die tiefgreifende Verwandlung in der Vorstellung von unserer Umwelt ist als neue Dimension, mit dem Ausdruck Raum=Zeit bezeichnet worden. [...] Das Wesen des Lebens ist eine unaufhörliche Metamorphose.“¹⁷⁸

Beide besprochenen Aspekte, das „Aktivieren des Raumes“ und die bauliche Bezugnahme auf den urbanen „Umraum“, beschreiben den Versuch Gropius', dem neuen Raumgefühl architektonisch Ausdruck zu verleihen. Sie zeichnen ein verändertes Befinden im Raum aus. Die „Bindung“ oder das Aktivieren des Rezipienten durch neue Wahrnehmungsqualitäten, die durch Konstruktion und Materialqualität im architektonisch gebildeten Raum ermöglicht werden, ist eine Strategie. Die andere verweist auf eine neue Qualität der Zusammenhänge im gesellschaftlichen Raum – eine Qualität die aufgegriffen und herausgestellt werden soll. Wiewohl durch die technologische Entwicklung auseinander gerissen, soll eine Einheit über den abstrakt zusammenwirkenden, dynamisierten Raum hergestellt, repräsentiert und spürbar werden. Dies kann nur über Stabilität auf einer anderen Ebene, ein selbstbewusstes Erleben und die aktive Beteiligung des Einzelnen sowie durch Räume garantiert werden, die sich in diesem dynamischen Raum verorten können. Insofern möchte die Autorin auch Norberg-Schulz zustimmen, der auf die im Bauhausgebäude Dessau angelegte Erdgebundenheit hinweist, die er dort in den dunklen Sockelzonen sieht.¹⁷⁹ Die Baukörper Gropius' schweben nicht haltlos im Raum, sondern sie inkorporieren eine neue urbane Bewegungsstruktur, die durch das neue Raumempfinden bedingt wird. Sie sind im urbanen Raum „beweglich“ (überall „absetzbar“), beziehen sich jedoch noch ganz eindeutig, gerade durch die horizontale Lagerung, auf festen Boden.

Gropius setzt für die Repräsentation dieses neuen Gelebten Raumes, der sich ihm ankündigt und den er gesellschaftlich als neuen Sammelpunkt festschreiben will, neue Maßstäbe. Er sieht in der technologischen Entwicklung und ihrer Aneignung durch Kunst und Architektur die Möglichkeit für den Menschen, die Sklaverei durch die Maschine zu

¹⁷⁸Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 36.

¹⁷⁹„Only one formal element is used throughout to keep and unify the composition: around the whole building runs a low basement, which is characterized as “massive” by means of deep set windows and a dark colour, which contrasts with the white, “weightless” surface above. [...] The dark basement of the Bauhaus evidently serves to visualize this fundamental structure of our *Dasein*. Only in relation to a continuous, massive ground human action becomes meaningful.“ Norberg-Schulz, *Architecture: meaning and place*, S. 168.

beenden und in eine Herrschaft über die neuen Gewalten umzuformen. Diese Herrschaft soll den Menschen befreien: von Stil-Ballast und Arbeitslast. Die „schwere Erdbundenheit“¹⁸⁰ charakterisiert nicht nur „alte“ Baukörper, sondern ein altes Raumgefühl. Der Gelebte Raum, den Gropius anstrebt, ist frei, dynamisch und hell; die Chance, diesen zu verwirklichen, sieht er in der Aneignung der Maschine sowie in den Qualitäten und Möglichkeiten, die mit den neuen Materialien und Herstellungsverfahren einhergehen. Sie werden folglich zu Garanten und Repräsentanten einer idealen Architektur, die dieses Raumgefühl umzusetzen und beim Rezipienten zu erzeugen vermag. Jener soll sein Erleben in dem architektonischen Raum wieder finden; er soll aber auch das „neue“ System darin erkennen, das dessen Zentralität ausmacht.

Wie Claussen feststellt, ist für Gropius „die »Verwebung« von Raumteilen und deren Verankerung in »spürbaren Bewegungsbeziehungen«“ Aufgabe der Architektur als Raumbildnerin. Sie kann „die Struktureigenschaften wie etwa »fluktuierende Kräfteverhältnisse« der modernen (Massen-)Gesellschaft aufnehmen und symbolisieren“.¹⁸¹ In der Integration, oder eher dem deutlichen Bezug, von Innen- und Außenraum, von urbaner Bewegung und architektonischer Baukörpergliederung, öffnet Gropius den Bezugsrahmen für eine neue Maßeinheit: die Dynamik und Geschwindigkeit des modernen städtischen Lebens wie auch seiner Organisationsform, die sich in vielfältigen und wechselnden Beziehungsgeflechten ausdrückt. Diesem Umstand und Anspruch soll die Architektur entgegenkommen, wofür die modernen Baustoffe, insbesondere das Glas, Mittel liefern. Es ist das Zusammenspiel von Anforderung und „Werkzeug“, welches das neue Raumgefühl zu neuen architektonischen Raumlösungen führt.¹⁸²

Es geht hier jedoch nicht nur um eine Darstellung der Verbindung von Innen und Außen, von dem einzelnen Baukörper und seinem (urbanen) Umraum, indem die „abschließende Wand“ ihrer exklusiven Funktion entledigt wird. Gropius will die „Phänomene unseres Lebens“ fassen und darüber eine Verbindung zur Welt herstellen, um letztendlich den anvisierten „einen“ Raum herstellen zu können. Das heißt, er nimmt für die Raumproduktion nicht nur die höhere Geschwindigkeit und Dynamik der Beziehungen als Maßstab in den Abstrakten Raum auf. Die Erfahrung des gesellschaftlichen Raumes in einem dynamisierten, sich durch abstrakte Zusammenhänge auszeichnenden Alltag wird Bestandteil der Repräsentation der Architektur, die dadurch in Bewegung gerät (Bewegen, Durchdringen, Offenlegen) und diesen erweiterten, abstrakten Bezugsrahmen

¹⁸⁰Gropius, „Glasbau“, S. 103.

¹⁸¹Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, S. 64. Claussen bezieht sich und zitiert hier aus: Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, Gropius, *Apollo in der Demokratie*, S. 13 und ein Manuskript zu einem Vortrag von 1933, vorliegend im Bauhausarchiv Berlin, GN18/3, S. 80–107, hier S. 87f.

¹⁸²Gropius wörtlich: „Mit zunehmender Festigkeit und Dichtigkeit der modernen Baustoffe (Eisen, Beton, Glas) und mit wachsender Kühnheit neuer schwebender Konstruktionen wandelt sich das Gefühl der Schwere, das die alte Bauform entscheidend bestimmte. Eine neue Statik der Horizontalen, die das Schwergewicht ausgleichend aufzuheben strebt, beginnt sich zu entwickeln.“ In: Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 90.

aufnimmt. Glas und allseitiger Bezug (Wegfall ausgerichteter, zentrierter Hierarchie) der Bewegung lassen unter anderem die Wände als Projektionsflächen und Ausdrucksträger einer äußeren –und herkömmlichen – Ordnung entfallen. Der Wegfall eines manifesten Zentrums (symbolisiert durch symmetrische Ausrichtung, geschlossene Raumabfolgen) erfordert eine höhere Leistung vom Rezipienten. Sie beinhaltet unter anderem einen aktiven Part, der den Nutzer (er)fordert; dieser ist diesem erweiterten Zusammenhang ja auch ausgesetzt – er muss ihn aushalten und findet sich als Beobachter und Teil eines größeren Zusammenhangs in dem veränderten System wieder, das er sich aneignen muss. Die zeitgenössischen Reaktionen, z. B. auf das Bauhausgebäude in Dessau, sprechen von den Schwierigkeiten der Nutzer, sich mit dieser Perspektive anzufreunden.

Um den einzelnen Rezipienten – den einzelnen Bewohner – zu erreichen, soll der architektonische Raum noch in anderem Sinne “aktiv” werden. Der Erfahrungswert des Einzelnen wird hier als zentrierende Kraft benutzt, um eine Verbindung aufzubauen. Die explikative Repräsentation einer Wahrnehmungssituation wird im Falle der Glaswand oder beim Um- und Beschreiten durch den Benutzer durch ein aktives Konstitutionsmoment ersetzt. Wie besonders die Wahl des Titels einer späten Publikation nahe legt – *Architektur: Wege zu einer optischen Kultur*¹⁸³ – wird hier vor allem der visuelle Bezug betont. Sein Vergleich von architektonischem Raum mit der Darstellung von Synchronizität in der Malerei, den er ebenfalls hierin anstellt¹⁸⁴, stärkt die Vermutung, dass es hierbei um optische Reize und die Repräsentation von visuellen Eindrücken in Verbindung mit der Bewegung geht. Die Architektur gewinnt in ihrer Qualität eine visuell-räumliche Authentizität. Sie erzeugt und verweist auf räumliche Zusammenhänge, die einem Erfahrungswert im Konkreten Raum entsprechen und die über die neue Beherrschung des Raumes darstellbar werden.

Als “Wert”, der in diesem architektonischen Raum hinterlegt ist, muss also auch die aktive (An-)Teilnahme des Rezipienten angesehen werden – im positiven wie im negativen Sinne. Bewegung und optische Wahrnehmung werden als aktive Kontaktstellen der Architektur, als Verbindung des Abstrakten mit dem Konkreten und Gelebten Raum der Nutzer, entwickelt. Die Attraktivität in der Wirkung des so gebildeten Raumes löst den “auratisch-schweren” Charakter bisheriger Bauten ab¹⁸⁵; der neue Wirklichkeitsbezug wird bewusst über neue Mittel erzeugt. Diesen Weltbezug fordert Gropius bereits in seinen frühen Schriften ein.¹⁸⁶

¹⁸³Gropius, *Wege*.

¹⁸⁴Darin enthalten ist der Artikel: Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“

¹⁸⁵Vgl. hierzu auch Wilhelm, „Das Bauhaus ist nicht abzubilden“.

¹⁸⁶Man findet diesen in der im „Werkbezug“ oder im Bezug zur „praktischen Einfachheit“ als „Tendenz der Zeit“ eingeforderten Verbindung der Gestaltung zur Lebenswelt bereits im „Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausgesellschaft“ von 1914. In seinen späten Aufsätzen geht er explizit auf die Verbindung zum Rezipienten bzw. Bewohner ein. Ein „Verschleiern“ des Bauleibes, „der unsere Welt der Maschinen, Drähte und Schnellfahrzeuge bejaht, der seinen Sinn aus sich selbst heraus [...] funktionell verdeutlicht“ muss er daher ablehnen. In: Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 90.

Norberg-Schulz schreibt, der architektonische Raum werde bei Gropius „aktiviert“ und erscheine „unmittelbar verbunden mit dem Leben, das im Gebäude und um dieses herum stattfindet.“¹⁸⁷ Diese Offenheit und der Verzicht auf ein autoritäres, manifestes „Zentrum“ benötigt eine andere Form der Zentrierung – denn auf einen „gerichteten Raum“ im Sinne globaler Werte will Gropius nicht verzichten. Nur setzt er sie räumlich anders um. Gropius aktiviert den Raum in seinem Sinne, indem er ihm eine neue Qualität durch die Aneignung der technologischen Mittel verleiht. Einen Wert, den er in der Baukunst optisch befreit und vitalisiert darstellt. Er sucht eine Stütze der Raumproduktion im Betrachter selbst, der über den aktivierten Raum angesprochen, aber auch gefordert wird. Der konstruktiv sichtbare Rahmen steht, gerade in der Verbindung mit Glas, für den kognitiv-rationalen Rahmen, der das System trägt.

Den Verweis auf die gestalterische Gesetzmäßigkeit als Kontrapunkt, auf das „spürbare Prinzip“, entwickelt er zu einer sich auf Rationalität und Technik beziehenden Architektursprache; eine ostentative Abkehr von der Rechtfertigung über „extern“ oder historisch vorgewertete Zeichen.¹⁸⁸ Der freien Bewegung, Glas, Weißtonigkeit und Farbe werden harte Konturen, schwarze „Fensterlöcher“ und Stahlrahmen entgegengesetzt. Sie bilden die „kognitiven Stützen“ und einen optischen Rahmen für die ansonsten offen gelegten und/oder in Bewegung befindlichen Räume, die ihre alte, historischen-gesellschaftlichen Verankerung im gesellschaftlichen Raum aufgegeben haben. Über diesen „optischen Schlüssel“¹⁸⁹, der insbesondere über die Kontrastwirkung den Rezipienten anspricht, wird der Raum aktiviert zu zugleich über einen neuen gestalterischen Bezugsrahmen in einem optischen Gleichgewicht gehalten.¹⁹⁰

Der zweite „Anker“ des neu produzierten Raumes liegt in seinem Bezug zu der abstrakte Größe eines globalen Zusammenhangs, der sich bei Gropius besonders in der Standardisierung und Typisierung ausdrückt; in seiner Ambition zur Erziehung der Raumnutzer zur Teilnahme an der Produktion des neuen gesellschaftlichen Raumes. Hierzu wird später mehr zu sagen sein.

¹⁸⁷ „Space has become more than a mere container; it is acitvized and seems to be directly related to the life which “takes place” in and around the building.Norberg-Schulz, *Architecture: meaning and place*, S. 167.

¹⁸⁸ Gropius formuliert dies als Anliegen u. a. in *Die neue Architektur und das Bauhaus*. Hier sagt er wörtlich: „Wir haben genug von der willkürlichen Nachahmung historischer Stile. In fortschreitender Entwicklung, weg von architektonischen Launen und Verspieltheiten zu dem Diktat konstruktiver Logik, haben wir gelernt, dass Leben unserer Epoche in reinen, vereinfachten Formen auszudrücken.“ Gropius, „Die neue Architektur“, S. 18. Axel Pahl wertet diese „funktionsorientierte Bildhaftigkeit“ als Strategie zur „Erkennbarkeit organisatorischer und funktionaler Ordnung“. Pahl, *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, S. 78.

¹⁸⁹ So bezeichnet von Gropius in: Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 39.

¹⁹⁰ Argan und Müller weisen unter anderen auf die Bedeutung der Kontrastlehre am Bauhaus hin, insbesondere auf die Bedeutung Klees im Hinblick auf die Entwicklung der Gestaltungsstrategien bei Gropius. Vgl. Argan, *Walter Gropius und das Bauhaus*, S. 68, Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 37, 42 und Düchting/Wick, *Bauhaus-Lexikon*, S. 185–186.

6.2.3. Monumentalität und die Repräsentation eines gemeinschaftlichen Werterahmens

Ansatz

Nach Gropius' früher Definition ist die Aufgabe monumentaler Kunst „die Darstellung höherer transcendentaler Ideen mit materiellen Ausdrucksmitteln, die der sinnlichen Welt des Raums und der Zeit angehören.“ „Wir kennen nun aber kein Inneres“ fährt er fort, „das nicht durch ein Äußeres gegeben würde, die geistige Idee können wir nur mit Hilfe sinnfälliger, materieller Mittel in der Kunst zur Darstellung bringen, da wir an die irdische Erscheinungswelt gefesselt bleiben.“¹⁹¹ Auch die Baukunst vermittelt ihre leitenden Grundideen über den materiellen Ausdruck. „Die Zeitideen drängen nach architektonischem Ausdruck“, wie Gropius es 1911 formuliert.¹⁹² Voraussetzung für Ausdruck und Vermittlung ist jedoch zunächst, den Gestaltungswillen einer Zeit in einen adäquaten Gedanken zu fassen, ihn zu „sammeln“, um ihn dann über Form, „Körper und Räume“, transportieren zu können.¹⁹³ Die Aneignung der Wirklichkeit, des Materiellen, erfolgt unter einer künstlerischen Zielsetzung, die sich aus den „Zeitideen“ ergibt: „Die Materie harret der Form“, wie es Gropius und Meyer im Vestibül des Bürogebäudes der Werkbund-Ausstellung 1914 dem Besucher vor Augen halten.¹⁹⁴

Dem Menschen sind „als Machtmittel seines Willens zwei Triebe eingeboren, der Drang zur Erkenntnis und der Drang zur Gestaltung. Mit ihnen bemächtigt er sich der sinnlichen und der übersinnlichen Welt der Erscheinung.“ Wille und Zeitidee, die ideellen Bedürfnisse, finden in der monumentalen Kunst ihren Verbindung – und einen Ausdruck über die „subjektive Umwertung der Wirklichkeit“. Das Kunstwerk wird darüber zum „Sieg des Menschen im Kampf mit dem Naturobjekt. Die unpersönliche Natur wird vom persönlichen Willen gemeistert.“¹⁹⁵

Gropius findet seinen Ansatz für eine neue Monumentalbaukunst im Bereich des Industriebaus, weil er gerade hier die Verdichtung zur „Zeitidee“, „die größten Gedanken der Zeit“¹⁹⁶ vorfindet:

„In unserem heutigen Leben drückt sich allenthalben die höhere Idee der weltwirtschaftlich gerichteten modernen Arbeit aus. Anstelle individueller handwerklicher Einzelarbeit ist die industrielle Organisation, Zentralisation und Arbeitsteilung getreten. Aus der Revolution, die diese Umwälzung mit sich brachte, quillt neuer Ordnungsgeist hervor. Es beginnt ein großartiges, weit ausgreifendes Gegenwartsleben, das alle natürlichen Lebensäußerungen mit seinem Rhythmus erfüllt.“¹⁹⁷

¹⁹¹Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 28–29.

¹⁹²Ebd., S. 31.

¹⁹³Ebd., S. 30–31.

¹⁹⁴Zit. n. Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, S. 42.

¹⁹⁵Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 28–29.

¹⁹⁶Ebd., S. 31.

¹⁹⁷Ebd.

In den Bauten der Industrie findet Gropius „eine Ursprünglichkeit und Mächtigkeit“, die ihnen „von Hause aus“ inne zu wohnen scheint. „Wucht, Strenge und Knappheit entsprechen dem organisierten Arbeitsleben, das sich darinnen abspielt.“¹⁹⁸ Der Versuch, „die Signatur eines zeitgemäßen Stils“¹⁹⁹ zu entwickeln, kann hier ihren Ausgangspunkt nehmen.

Entsprechend der Neuausrichtung des Gegenwartslebens ist eine Veränderung der Ausdrucksform und ihrer Mittel zu erwarten, die Gropius als das materielle Substrat für den formenden Kunstwillen definiert. „Je sinnfälliger nun die Ausdrucksmittel gewählt werden, desto monumentaler muss die Wirkung sein“ „Für die bildende Kunst, im besonderen auch für die Baukunst, ist nun das übermittelnde Sinnesorgan das Auge, und das materielle Substrat für den formenden Kunstwillen sind die sichtbaren Elemente des Raumes.“²⁰⁰

Im folgenden sollen Aspekte aufgezeigt werden, die, ansetzend bei der Monumentalität, die Strategien Gropius' beschreiben, den „stilbildenden Wert der Industrie“²⁰¹ als „Zeitidee“ in einen vermittelbaren Ausdruck in der Architektur zu überführen. Es werden hier Wertsetzungen und entsprechende Aneignungsformen sichtbar, die über das spezielle Anwendungsfeld der monumentalen Kunst hinausweisen und auch hinsichtlich der gesellschaftlichen Raumproduktion Aufschluss geben.

Entwicklung der Repräsentationsformen

Gropius bringt, anders als Behrens in seinem Artikel von 1907, in seinem Vortrag zur Monumentalität von 1911 die Grundsätze eines neuen monumentalen Ausdrucks direkt mit dem Industriebau bzw. mit der technologischen Entwicklung in Verbindung. Er entwickelt aus den dort ersichtlich werdenden Zeitideen einen Bedeutungsgehalt, der eine Rechtfertigung über archaische oder klassische Ausdrucksformen verzichtbar macht. „Die neue Zeit fordert den eigenen Sinn.“²⁰² Monumentalität bedarf keines „Denkmalanspruches“ im herkömmlichen Sinne mehr, sie wird auf anderen Werten begründet:

„Die neuen Formen können nicht willkürlich erfunden werden sondern ergeben sich mit Notwendigkeit aus den Lebensäußerungen der Zeit. Zu der knappen Straffheit unseres technischen Lebens, zur der Ausnutzung von Material und Arbeitskräften passt eben nicht mehr irgendeine erborgte Form [...]. Die Energie und Ökonomie des modernen Lebens wird bestimmend auf die künstlerischen Formen einwirken müssen.“²⁰³

¹⁹⁸ Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 28.

¹⁹⁹ Nerdinger, „Walter Gropius – totale Architektur für eine demokratische Gesellschaft“, S. 355.

²⁰⁰ Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 29.

²⁰¹ Aufsatztitel des Beitrags von Gropius im Werkbund-Jahrbuch von 1914. Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“.

²⁰² Gropius, „Die Entwicklung moderner Industriebaukunst“, S. 56.

²⁰³ Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 32. 1913 verändert er diese Aussage leicht. Hier

Der früh ausgesprochene Traum von der weißen Fabrik und ihrer ägyptischen Ruhe²⁰⁴ besagt schon viel über Richtung und optische Verbindung, die Gropius zwischen Technologie, Baukunst und monumentaler Wirkung herstellt. Auch wenn in der ägyptischen Ruhe noch ein Schwung Behrens mitklingt. Es ist insbesondere die (auch architekturhistorisch) *freie* Form und Flächenwirkung, die Gropius als Ausdruck von Rationalität und Ökonomie herausstellt und sie in Verbindung mit einer "Sichtbarkeit" funktionaler Prinzipien bringt.

In den „Grundlagen für Neues Bauen“ (1925) kommt er erneut auf die „zyklopischen Getreidespeicher“ zu sprechen, die er bereits 1911 in seinen Vortrag zur monumentalen Kunst eingebaut hatte.²⁰⁵ Aus diesen Nutzbauten spräche zwar zunächst der Ingenieur, dennoch bedeuteten sie „mehr als bloße Zweckerfüllung“. „Die Flächenwirkung ist überwältigend, weil die sparsame Gliederung keine Licht und Schattenkontraste erzeugt und in der Verwandtschaft mit bewohnbaren Gebäuden abweisenden Form spürt man etwas von der brutalen Macht des Kapitalismus, der sie geschaffen hat.“ Wie ein „dahingeworfener Berg“, „unnahbar“, rätselhaft“, beschreibt Gropius die amerikanischen Bauten, und weiter:

„[...] der Gegensatz von Horizontale und Vertikale ist da, auch die Technik ist da, man glaubt sie ohne weiteres, aber man hat das Gefühl, dass sie sich selbst anwendete, nicht, dass sie von einem Baumeister für ein Bauwerk benützt wurde, wie das zum Beispiel bei dem berühmten Turbinenhaus von Peter Behrens empfunden wird.“²⁰⁶

In diesen anonymen Bauten findet Gropius Formen, die ohne jede historische Anbindung (letztere bezeichnet er in dem späteren Artikel als „kunstgeschichtlich frisiert“²⁰⁷), rein aus der Funktion entwickelt wurden. Hier baut der Geist des neuen Zeitalters. Hier findet eine Idee zu monumentalem Ausdruck. Um diesen Weg gangbar für die Baukunst im allgemeinen zu machen, braucht es jedoch die Konsequenz des Architekten, sich mit der Funktion und dem "inneren Wesen" der Dinge zu beschäftigen; vorangegangene Versuche, die sich in Ingenieur-Ästhetik oder Formalismus verloren, hatten dieses Ziel verfehlt.²⁰⁸

Gropius setzt sich in diesem späteren Artikel in mehreren Punkten deutlich von Behrens ab. Der von jenem geforderte Formalismus, die plastische Gestaltung mit Licht und

ist es nun bereits die „exakt geprägte Form“, die „entsprechend der Energie und Ökonomie unseres öffentlichen Lebens das ästhetische Rüstzeug des modernen Baukünstlers“ wird. Gropius, „Die Entwicklung moderner Industriebaukunst“, S. 56.

²⁰⁴Das ausführliche Zitat, aus dem Brief von Walter Gropius an Alma Mahler, steht auf S. 185.

²⁰⁵Vgl. hierzu auch Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, S. 9–10. Nerdinger erläutert dort die Auswahl der Bildbeispiele, die Gropius in seinem Vortrag verwendet.

²⁰⁶Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 108.

²⁰⁷Ebd., S. 109.

²⁰⁸Ebd., S. 107, 109; vgl. hierzu auch Gropius, „Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?“, S. 101.

Schatten sowie die historisierende Formgebung werden hier allesamt verworfen. Um „in der optischen Welt zu typischen Schaffenselementen zu gelangen“, welche die Idee der neuen Baugesinnung zu tragen im Stande sind, muss „von der Funktion der Dinge“ und „ihrem inneren Wesen“ ausgegangen werden; bedarf es der bereits angesprochenen „begrenzte[n] Gesetzmäßigkeit“ und „klare[r] Grundelemente“, die Gropius 1925, wie bereits 1911, einfordert.²⁰⁹ Nur da, wo „Energie und Ökonomie des modernen Lebens“ auf die künstlerische Form einwirken, kann sich die Kraft der neuen Zeitideen entfalten:

„Die exakt geprägte Form, jeder Zufälligkeit bar, klare Kontraste, Ordnen der Glieder, Reihung gleicher Teile und Einheit von Form und Farbe sind die Grundlagen zur Rhythmik modernen baukünstlerischen Schaffens.“²¹⁰

Diese optischen Bausteine sind die „Sprachmittel des modernen Architekten“²¹¹. In der obigen Aufzählung allein hätten diese auch für Behrens gelten können; mit der späteren Erläuterung erhalten sie eine Präzisierung, die Gropius' Vorstellung bzw. seine Entwicklung verdeutlicht. Ein Blick auf das Fagus-Werk (Abb. G.2), als „Antithese“ zu Behrens Turbinenhalle ausführlich von Posener und anderen Autoren beschrieben²¹², macht deutlich, dass Gropius hier ein tiefer gehendes Verständnis, eine Ausdeutung des Materials fordert. „Statt der äußeren Formulierung ist ein inneres Erfassen“ notwendig, „Geist an Stelle der Formel“.²¹³ Hier gibt es keine „Vermittlung“; die Mittel tragen den Geist (den ihnen der Künstler eingibt) in sich; die Synthese von Geist und Material findet in einem Prozess statt, der sich vor der Rezeption durch den Betrachter vollzieht. Am Ende soll und kann nur eine Bedeutung übrig bleiben. Für Mystik bleibt in dieser Monumentalität kein Platz mehr. Die Darstellung ist absolut und stellt sich als solche dem Betrachter dar:

“Die Idee des Genies, die alles Äußere mit geistigem Ausdruck durchtränkt, bringt den Ausgleich der Spannung in den großen Komplex künstlerischer und praktischer Forderungen im Kunstwerk, so dass auch jeder einseitige Standpunkt eines Beschauers seine Befriedigung findet.“²¹⁴

Bereits in dem Vortrag von 1911 erörtert Gropius die wahrnehmungspsychologischen Grundlagen der Raumwirkung, die er später in seinem Aufsatz zur „Wissenschaft der

²⁰⁹Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 107; 1911 fordert er, „den Baustoffen und ihren konstruktiven Funktionen wieder zu ihrem Rechte“ zu verhelfen und damit „die gesunde materielle Grundlage für eine neue künstlerische Formentfaltung“ zu schaffen. In: Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31.

²¹⁰Ebd., S. 32.

²¹¹Ebd.

²¹²Vgl. Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur*, S. 565–570, zitierte Bezeichnung auf S. 567, Jaeggi, *Adolf Meyer – Der zweite Mann*, S. 68–69, 84 ff.

²¹³Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 32.

²¹⁴Ebd., S. 31.

Gestaltung“ (1947) wieder aufgreift. Er bezieht sich hier wie dort auf die „starke Rolle, die [die] Illusion der Körperlichkeit im sinnlichen Empfinden spielt.“²¹⁵ Das Auge benötigt „Stützpunkte“, die dem übrigen Sinnesempfinden ein „Gefühl räumlicher Geborgenheit“ vermitteln. Mit dieser Grundlage muss die Baukunst „rechnen“. Nun kommt jedoch seine Kritik am bisherigen Vorgehen: „Jedes Bauwerk umgeht in seiner körperlichen Gestaltung das praktische Raumerfordernis, indem es den scheinbaren Eindruck der tastbaren Undurchdringlichkeit körperlicher Masse zu erwecken sucht.“ „Körperlichkeit ist aber“, nach seinem Ermessen, „aus jeder Art stofflicher Elemente zusammensetzen und kein Material, wie es auch geartet sein mag, wird imstande sein, diese Grundgesetze der Baukunst einzureißen.“²¹⁶

„Die Technik muss selbstverständlich ungehindert ihren Weg gehen, und sollte sich auch die größte Utopie des Ingenieurs, die Herstellung durchsichtigen Eisens, erfüllen, müsste doch der Architekt Mittel und Wege finden, Körper und Räume daraus zu schaffen [...] Es liegen in jedem Material künstlerische Möglichkeiten.“²¹⁷

Die Übersetzung, der Zwischenschritt, den Behrens vermittelnd einlegt, ist für Gropius der falsche Weg. Dies wird bereits in der Umsetzung, z. B. im Fagus-Werk oder auf der Werkbundausststellung in Köln, deutlich (Abb. G.2 bis G.7). Gropius will eine unverfälschte Darstellung, eine Beherrschung des Materials und darüber ein Beherrschen (ein „Fassen“) des Raumes erreichen.²¹⁸ Dies muss über einen Weg erfolgen, der den rationalen und ökonomischen Forderungen der Zeit entspricht. Ein „analytisches Sezieren“ des Materials und das „geistige Durchtränken“ stellen nun für Gropius einen Ansatz dar, der es möglich machen soll, aus *jedem* Material Räume zu bilden. Und eben dies demonstrieren Gropius und Meyer am Fagus-Werk und auch an dem Bürogebäude der Werkbundausststellung 1914.

Der Künstler muss in seiner Darstellung, in seiner Beherrschung der Dinge, so gut sein, dass jeder Betrachter die große Idee – den Sinn – dahinter begreift. Hier klingt bereits die spätere Forderung nach der Wesensforschung an, die Gropius zur Grundlage der Gestaltung ab den 20er Jahren machen möchte.²¹⁹ Schon 1911 bemerkt er:

²¹⁵Diese und die folgenden Zitate sind dem Vortrag von 1911 zur monumentalen Kunst entnommen. Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 30. 1947, in seinem Aufsatz zur Frage „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung“, arbeitet er den „Standpunkt“ des Betrachters in Bezug auf die Sinneswahrnehmung auf wissenschaftlichen Grundlagen aus. Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 26 ff.

²¹⁶Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 30.

²¹⁷Ebd.

²¹⁸Die „Wesenhaftigkeit“ der Dinge ist Voraussetzung für die Raumwirkung. Diese gilt es, herauszuarbeiten. Denn „für die bildende Kunst, im Besonderen auch für die Baukunst, ist nun das übermittelnde Sinnesorgan das Auge, und das materielle Substrat für den formenden Kunstwillen sind die sichtbaren Elemente des Raumes“. Ebd., S. 29.

²¹⁹1926 benennt Gropius die Gemeinsamkeit des Ingenieurs und des Künstlers, die in der Erkenntnis besteht, dass „jedes Ding“ bestimmt sei „durch sein Wesen“. „Um es so zu gestalten, dass es richtig

„Mit Unrecht nahm man zuerst die modernen Produkte, wie Gummi, Linoleum, Papier, Beton, als minderwertige Surrogate anderer Stoffe. Man verstand sie nur nicht [...]. Es ist darum eine große Errungenschaft der letzten Epoche, dass sie den Baustoffen und ihren konstruktiven Funktionen wieder zu ihrem Rechte verhalf und die gesunde materielle Grundlage für eine neue künstlerische Formentfaltung schuf, denn technisches Können setzt je den Künstler in den Stand, souverän mit allen hemmenden Schwierigkeiten zu spielen.“²²⁰

Neben einer adäquaten Materialbeherrschung, welche die neuen Mittel für eine architektonische Raumbildung erschließt, sieht Gropius das Dilemma der Zeit und der zeitgenössischen Baukunst darin, einen zusammenbindenden Sinngehalt zum Ausdruck zu bringen. Denn das eigentlich Wertbestimmende ist ihm nach ja der Wille, die Idee der Zeit, die dem Material zu Form und Leben verhelfen. Hierzu bedarf es gesellschaftlicher, zentrierender Werte, „große[r] gemeinsame[r] Ideen“, unter denen die „Bewohner“ des gesellschaftlichen Raumes versammelt werden können. „Um einen tiefen Eindruck von einem Bauwerk zu empfinden, muss man an die Idee glauben, die es erstehen ließ.“²²¹ An der Religiosität, d. h. an einem transzendenten Gehalt, der vormals monumentale Wirkungskraft ausmachte, fehlt es nun aber, wie Gropius an verschiedenen Stellen betont.²²² Er konstatiert hiermit im Grunde das Ende der herkömmlichen Monumentalität und dies ist der Grund, warum er nach anderen Initiatoren und neuen Werten sucht, die diese Kraft entfalten können. Will er eine rein „äußerliche Formulierung“²²³ umgehen, die sich über Remineszenzen an alte Werte Bedeutungsgehalt und Rechtfertigung verschafft, muss er versuchen, aus den Phänomenen der Zeit Wert- und Sinngehalt zu schöpfen.

Die Beispiele amerikanischer Getreidesilos weisen den Weg zu einer Ausdruckskategorie neuer Gesetzmäßigkeiten, auf denen aufgebaut werden kann. Die neuen Werkstoffe bieten eine weitere Möglichkeit, an einen Bedeutungsgehalt (Gelebter Raum) und an einen Konkreten Raum anzuknüpfen, der nach vorne, in die „Jetztzeit“²²⁴ verweist. Im

funktioniert, muss sein Wesen erforscht werden: denn es soll seinem Zweck vollendet dienen [...] „Um diese Forderungen zu erfüllen, muss mit geringsten Mitteln größte Wirkung erzielt werden. Die Ökonomie geistiger Dinge setzt sich langsamer durch, da sie mehr Erkenntnis und Denkwucht voraussetzt als Ökonomie im materiellen Sinne.“ Hier sieht Gropius den „Brennpunkt zwischen Zivilisation und Kultur.“ Gropius, „Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?“, S. 101–102.

²²⁰Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 30.

²²¹Ebd., S. 31.

²²²„...denn das Wort einer neuen Religiosität, das alle erfassen und einer neuen Kunst zur Richtschnur werden könnte, ist noch nicht ausgesprochen“, schreibt er, um weiter unten den Gedanken aufzugreifen, den er auch 1914, in dem Aufsatz zu dem „Stilbildenden Wert industrieller Bauformen“ Ausdruck verleiht: „Die Kunst der vergangenen Jahrzehnte lag wohl auch deshalb darnieder, weil ihr der moralische Sammelpunkt, das kulturelle Ideal allgemeiner Bedeutung fehlte, das die für die Kunst notwendige Begeisterung schafft.“ Zitiert aus: Ebd.; vgl. hierzu auch: Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 29.

²²³Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 32.

²²⁴Ebd.

Bürogebäude der Werkbundausststellung gerät der Versuch einer Umsetzung in einen monumentalen Ausdruck noch zu einer pathosgesättigten Geste, die religiöse, tempelhafte Assoziationen ebenso hervorruft, wie über die vorgezogen Glasvoluten der Treppenhäuser Anknüpfungspunkte an moderne Technologie präsentiert werden. Hier wird, wie zuvor im Faguswerk, die Meisterung der als weselos geltenden Materialien Glas und Eisen demonstriert, und zugleich die Möglichkeit, über die künstlerische Aneignung zu einer Visualisierung der höheren Ideen, der „weltwirtschaftlich gerichteten modernen Arbeit“²²⁵, zu gelangen. In beiden Fällen wird der architektonische wie räumliche Eindruck hier über Flächenwirkung und den Rhythmus der sichtbaren konstruktiven Gliederung erzielt, die ihre Wirkungskraft über eine „komplizierte Einfachheit“²²⁶ erhalten.

Der „Geist“ sitzt hier nicht in der stilisierten, verhüllten Form, sondern scheint in das reine Material hineingezogen und aus dessen Kraft sowie dem Maß des systematischen Rhythmus zu erwachsen. Beide Bürogebäude tragen ihre Glashaut in einer selbstbewussten Sprache vor, die thematisch im Mittelpunkt steht. Das der Werkbundausstellung zieht, Vorder- und Rückfront wie eine Positiv- und Negativform angelegt, den Blick einmal durch die geschlossene flächige Front auf die mittige Durchfahrt und die beiden Glas-Treppentürme, das andere mal über das teilweise eingezogene Sockelgeschoss auf den leicht vorspringenden, glasverschlossenen Mittelriegel lenkend. Die Eisenbänder der Glasverschalung binden um die so offengelegten Gebäudeseiten herum, was den Eindruck einer Horizontalbewegung des Querriegels verstärkt, den Posener mit dem „Film einer Kamera“ verglichen hat, der das Gebäude umläuft und auf den zwei Treppenhäuser-Voluten aufgerollt wird.²²⁷

„Die Zeit- und Raumelemente verharren im ungeordneten Chaos, bis der Künstler sie kraft seines Willens unter gesetzmäßige Ordnung zwingt. Sie bieten ihm Widerstand durch ihre Latenz. Aber auch alle von Vernunft und Aufklärung geschaffenen Werte, die Fortschritte der Technik, Ökonomie, Hygiene, sind Hemmungen materieller Art, die sich dem Künstlerischen Willen entgegensetzen und von ihm überwunden werden müssen.“²²⁸

²²⁵Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31.

²²⁶Adolf Behne schreibt über die beiden Bauten von Gropius (und Meyer): „Die Fabrik der Faguswerke, die Walter Gropius seit 1911 in Alfeld an der Leine in immer neuen Bauabschnitten errichtet, darf zusammen mit seinen Bauten für die Kölner Werkbundausstellung (1914), als die erste nicht mehr gebaute, sondern aus Eisen, Beton und Glas »konstruierte« Fabrik gelten.“ „Diese Einfachheit ist beinahe kompliziert zu nennen.“ Behne spricht an dieser Stelle auch von der „ästhetischen Filtrierung amerikanischer Direktheit“ durch Gropius. Behne, *Der moderne Zweckbau*, S. 33.

²²⁷„Denn die Vorhangwand, die um ein ganzes Stockwerk herumgeführt und an den Treppenhäusern wie der Film einer Kamera »aufgespult« wird, ist wirklich eine radikalere Neuerung als die einzelnen Fenster der Fagusfabrik.“ Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur*, S. 573.

²²⁸Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31.

Gropius formuliert das Überwinden des Materials ähnlich wie Behrens; und doch liegt seiner „Umwertung“²²⁹ eine andere Herangehensweise und Wertsetzung zugrunde.

„Jedes fertige Willensprodukt eines anderen, das nicht mehr ungeboren im Individuum schlummert, gehört, dem ewigen Kreislauf folgend, wieder dem All an. So wird es für den neuen Schöpferwillen des anderen Individuums zum materiellen Motiv, das an sich leblos, erst vom Genie mit neuem Leben erfüllt werden muss.“²³⁰

Man möchte dieses Zitat auf die unterschiedliche Umsetzung von Gropius/Meyer und Peter Behrens beziehen. Es ist aber, in seinem ursprünglichen Kontext, auf die neuen Mittel und ihre künstlerische Aneignung gemünzt. Gropius drückt seinen Ansatz sehr selbstbewusst aus: „Beethoven“ habe aus „Dorfmusik ein monumentales Kunstwerk“, Schinkel „durch Gewalt der Proportion“ aus dem „Schatz hellenistischer Baumotive“ „neue lebendige Bauwerke“ geschaffen. Gropius fordert und schafft nun (monumentale) Raumwirkung mit den „minderwertigen Surrogaten“ und wesenlos erscheinenden (!) Baustoffen²³¹. Er trotzt Eisen und Glas eine Flächenwirkung, „Körperlichkeit“ und das „entscheidende Motiv der Zeit“²³² ab: das der Bewegung. Er schafft durch künstlerischen Willen schließlich, was der Schöpferwille des anderen noch nicht umsetzen konnte: die Beherrschung des Raumes mit den neuen Mitteln; die Beherrschung des Raumes mit der Maschine.

Ziel ist es dabei, die gemeinsame Idee dieser Zeit zum Ausdruck zu bringen. Denn „erst dann kann der einzelne Persönliches dem unpersönlichen Gedanken unterordnen, ohne die Freude am Mitschaffen großer gemeinsamer Werte zu verlieren, die früher dem Machtbereich des Individuums unerreichbar waren.“ Die neue Religion und eine daraus erwachsende neue Schmuckform stehen noch aus. Bis dahin müssen sich Baukunst und Gesellschaft auf die Werte (kon)zentrieren, welche die Zeit vorhält: Die „weltwirtschaftlich gerichtete moderne Arbeit“ und die „soziale Frage“.²³³ Der hieraus erwachsende Wille bestimmt die Form. Die exakt geprägte Form und die Reihung gleicher Teile sind Ausdruck der neuen Ordnung, die nicht nur eine Beherrschung des Raumes, sondern auch die Herrschaft des Menschen (des Künstlers) über die „Maschine“ (die Mittel) repräsentiert. Ohne sich über historisierende Formen oder verhüllende Materialien eine Bedeutung sichern zu müssen, wird Bedeutung hier über eine Materie-Geist-Synthese

²²⁹Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 28.

²³⁰Ebd., S. 31.

²³¹„Glas und Eisen erscheinen in ihrer enthüllenden Wesenlosigkeit mit der Forderung der Körperlichkeit in der Architektur unvereinbar. Umso interessanter dürfte es sein, an Beispielen nachzuweisen [...], wie dennoch der künstlerische Wille auch hier die [...] Schwierigkeiten aus dem Wege räumt“. Ebd., S. 29–30.

²³²Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 32.

²³³Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31.

hergestellt, die das Überwinden des Maschinen-Diktates über die Beherrschung der Mittel selbst versucht. Ziel ist die Freiheit des arbeitenden Menschen; Freiheit auch von dem Diktat und der Vormundschaft des Stilgewands. Der Weg dorthin führt für Gropius über die künstlerische Aneignung und menschliche Beherrschung von Technologie.

In dem Gebäudekomplex der Werkbund-Ausstellung stellt Gropius diese Idee noch in Verbindung mit tradierten Formen monumentaler Kunst dar – was sicherlich auch dem Umstand der Ausstellungssituation und der neuen Werkbundidee geschuldet ist.²³⁴ Dennoch ist gerade dieser Bau der Versuch, die „neue Einheit“, die Verbindung von Kunst mit Arbeit und von Kunst mit Technologie, in einem Ensemble umzusetzen. Zum Ausdruck der künstlerischen Einheit gehören dort entsprechend auch Skulptur und Malerei; Arbeiten von Marcks, Kolbe, Haas und anderen waren auf dem Gelände und im Bürogebäude als Teil des Konzepts ausgestellt. In der Verbindung mit der Maschinenhalle entsteht ein Ensemble, das dem klassischen Bezug (noch) keine Absage erteilt, aber in Konstellation und Materialpräsentation experimentell und neu ist und insbesondere die Einheit von Technik, Arbeit und Kunst in den Vordergrund stellt. Sie stehen hier nicht nur in einem räumlichen Verbund, sondern sie werden zu einer Repräsentationsform verbunden, die versucht, diese „große Idee“ zu formulieren. In dieser Funktion weist der Gebäudekomplex über sich hinaus. Adolf Behne schreibt 1922:

„Dieser außerordentlich merkwürdige Ausstellungsbau zeigt die Absichten seines Architekten in dieser Zeit ganz besonders deutlich. Von allen Bauten der Ausstellung war er der ehrgeizigste, ja er war der einzige, der ein Programm bedeuten sollte, der eine bestimmte Idee trug, und diese Idee war bereits die Bauhausidee.“²³⁵

Fazit:

Gropius sieht die Baukunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit zwei Problemen konfrontiert. Sie betreffen beide die Rolle, die sie im gesellschaftlichen Raum zu spielen vermag.

Zum einen ist dies ein Bedeutungsverlust der Kunst im Hinblick auf ihre Deutungs- und Ausdruckshoheit in einer sich wirtschaftlich und industriell verändernden Welt. Die Zentralität des gesellschaftlichen Raumes, die sie bestimmenden „Werte“ im Abstrakten Raum und damit auch die Repräsentationsformen, sind nicht mehr durchgängig bzw. beziehen sich auf neue Inhalte. Gleichzeitig ist das Bewusstsein für einheitliche und adäquate Repräsentationsformen in weiten Bereichen der Gesellschaft schlichtweg

²³⁴Nerdinger hält die neue „aus dem Werkbund-Gedankengut erwachsende Architekturauffassung“ für bedeutsam im Hinblick auf die Unterschiede zwischen Fagus-Werk und den Kölner Bauten. Jaeggi sieht „den Kern des Problems“ „in der ambivalenten Doppelfunktion“ der Kölner Gebäude. Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, S. 43 und Jaeggi, *Adolf Meyer – Der zweite Mann*, S. 94.

²³⁵Behne, Adolf „Entwürfe und Bauten von Walter Gropius“. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 42 (1922), 104, S. 638. Zit. n. ebd.

vernachlässigt worden. Die “atomisierende Wirkung” der technologischen Entwicklung setzt sich in individuellen Wertsetzungen und einer entsprechenden “Maskerade”, in der Uneinheitlichkeit der Ausdrucksformen, fort, die den gesellschaftlichen Raum nicht mehr zusammenzubinden vermögen.²³⁶ Die gesellschaftliche Kohärenz ist gefährdet – und damit auch die Baukunst als Gestalterin und Raumbildnerin eines entsprechenden Raumes.

Zum anderen geht es Gropius, und auch dies kommt bereits 1911 deutlich zum Ausdruck, um die Genese von Repräsentationsformen, die an die virulenten Bereiche des gesellschaftlichen Raumes und deren neue Maßstäbe anbinden. Nur so ist für ihn eine Zentralität des gesellschaftlichen Raumes überhaupt zu gewährleisten. Die Repräsentationsformen, die die Baukunst entwickelt, müssen am Raum der Nutzer, an ihrem Konkreten und Gelebten Raum anbinden, sonst sind weite Teile der Gesellschaft nicht mehr zu erreichen, was sich zu einem sozialen Brennstoff entwickeln kann.²³⁷

Der Versuch, einen neuen Monumentalstil zu entwickeln, stellt entsprechend einen doppelten Kompensationsversuch dar: Die Ausrichtung auf zweckrationale, ökonomische Eigenschaften, die von Gropius selbst später rückblickend besonders betont werden, soll wieder eine breite und zeitgemäße Grundlage für die Baukunst schaffen. Das Leben soll zurück in die Kunst und die Kunst in das Leben. Bereits 1911 schlägt sich der erst später ausformulierte Gedanke eines “optischen Schlüssels” zum Nutzer über die künstlerische Gestaltung und architektonische Raumbildung nieder. Für den gesellschaftlichen Raum bedeutet das, dass die Kunst (und als Ausführende die Künstlergemeinschaft) sich als neue zentrale Instanz der Aneignung der Technologie annehmen soll. Die Erziehung des neuen Menschen zum Aufbau einer neuen Welt gründet in dem Glauben an die “Brückenfunktion” der Baukunst.²³⁸ Mit dem revolutionären gedanklichen Schritt nach vorne, den gesellschaftlichen Raum und seine Sammelpunkte auf (fast) nichts anderes als die zeitimmanenten Grundlagen zu stellen, muss Gropius sich Industrie und Technologie in einem umfassenden Maß widmen. Die Werte liegen jenseits des Materiellen; verdichten können sie sich jedoch nur, wie er selbst feststellt, im manifesten Raum. Die “Revolution” des Raumes und der Form muss also hier ansetzen. Die „Echtheit“ der Maschine und ihrer Produkte, die er später beschwört, bezeichnet vor allem den Wunsch, einen authentischen Ausdruck in der Baukunst über das Anbinden an den Puls der Zeit

²³⁶Gropius weist wie Behrens auf den Imageschaden hin, der durch die willkürliche “Stilmaskerade”, die im Industriebau bzw. bei ihren Produktpaletten zu verzeichnen ist. Den von ihm beklagten „Geschmackslaunen“ der Fabrikherren entsprechen sowohl die “Zersplitterung” des geistigen Lebens als auch die „egozentrischen Vorstellungen“ der Künstler, die er 1914 konstatiert. Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31–32 und Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 29. Die *atomisierende Wirkung* ist eine spätere Formulierung aus: Gropius, „Totale Architektur“, S. 129.

²³⁷„Mit der Zufriedenheit des einzelnen Arbeiters“ wächst nicht nur „der Arbeitsgeist“; das Bewusstsein eines „Mitschaffens“ kann die „soziale Katastrophe“ verhindern. In: Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31.

²³⁸Vgl. Nerdinger, „Walter Gropius – totale Architektur für eine demokratische Gesellschaft“, S. 356 und Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 30.

(„das lebendige Leben“) zu erreichen, und darüber wieder „Sinn und Bedeutung“ über den baulich gefassten Raum definieren zu können.²³⁹

Dennoch kann die Betonung von Zweckmäßigkeit und später auch der Objektivität nicht darüber hinwegtäuschen, dass, wie Jaeggi es formuliert, „hier die tradierte Kategorie der Schönheit als Qualität des neuen monumentalen Stils eine weit größere Bedeutung“ hat, als man dies aus Gropius' Idee des stilbildenden *Wertes* [und nicht „Kraft“, wie Jaeggi schreibt] der Industrie“ schließen könnte.²⁴⁰ Es geht ja gerade, daher das Hervorheben der falschen Wiedergabe des Aufsatztitels von Gropius durch Jaeggi, um eine Werte-Vermittlung; bei der Suche nach einem Monumentalstil um das Aufstellen und den baulichen Ausdruck eines veränderten Werterahmens (die *Idee* in der Form).

Das Zeigen von Konstruktion, Materialeigenschaften, von der Beherrschung des Raumes durch die neuen Mittel, soll eine assoziative Verbindung zu den Triebkräften des gesellschaftlichen Raumes, zu Technologie und Wirtschaft, herstellen. Gerade in den frühen Schriften zeigt sich, wie Jaeggi schreibt, dass es um eine „Architektur als Abbild der modernen, von der Industrie geprägten Welt“ geht.²⁴¹ Die Darstellung und „Durchgeistigung“ von Material und Konstruktion im Zusammenklang mit klassischen Kompositions- und Proportionsprinzipien ist eine Aneignung dieser Mittel, die als *Bedeutungsträger* mit neugeschöpfter Authentizität der Darstellung der neuen gesellschaftlichen Konstitutionsprinzipien dienen sollen.

Es geht Gropius darum, den Bezug zur Technologie als Grundlage und Werkzeug der gesellschaftlichen Raumproduktion herauszustellen; der Weg dorthin führt für ihn über die künstlerische Aneignung, welche die Idee – das geistig und sozial bindende Moment – in das Materielle hinein verlegt und auf diese Weise dienstbar macht im Sinne einer neuen Ausrichtung der Lebenswelt. Wie Gropius schreibt, geht es um die „schöpferischen Gedanken der Jetztzeit, die sozialen und wirtschaftlichen Ideen“, die über die „Sprachmittel des modernen Architekten“ Ausdruck finden sollen.²⁴² Später, im Wohnbau, wird diese Verbindung noch viel grundlegender auftreten und dort weniger den Charakter eines künstlerisch-monumentalen Ausdrucks tragen.

In der monumentalen Kunst drückt sich, insbesondere vor dem ersten Weltkrieg, deutlich der Wunsch aus, die Baukunst könne (noch einmal) eine Einheit in den Künsten und eine Einheit von Kultur und „Zivilisation“ herstellen, indem sie die inkongruente und sich beschleunigende Welt sowie ihre Wertmaßstäbe auf einen gemeinsamen Fokus hinführt. Gropius verlegt diesen Fokus deutlich „nach vorne“: auf Weltwirtschaft und die soziale Frage; er wählt die künstlerische Aneignung der neuen Technologien, in dem er sie „durchgeistigt“, sie über den künstlerischen Willen der großen gemeinsamen Idee als

²³⁹Die *Echtheit der Maschine* findet sich u. a. in: Gropius, „Das Bauhaus“, S. 24; Sinn und Bedeutung über die Verbindung zum lebendigen Leben herzustellen sucht er u.a. in: Gropius, „Baukunst im freien Volksstaat“, S. 65 und Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 85.

²⁴⁰Jaeggi, *Adolf Meyer – Der zweite Mann*, S. 71.

²⁴¹Ebd.

²⁴²Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 32.

Werkzeug zur Verfügung stellen will. Diese Position ist nicht so weit entfernt von der Behrens'. Nur sagt sich Gropius bereits 1911 in Ansätzen, später explizit, von einem Anbinden an historisierende Symbole los; er sieht das zentrierende Potential in einem Gelebten Raum, der mit den aufziehenden Technologien verknüpft ist, und entwickelt entsprechend für die Architektur Repräsentationsformen, die im Konkreten Raum der "Jetztzeit" anbinden und hier ihre Verbindung zum Rezipienten suchen.

Gropius' Ansatz liegt in dem Bestreben, eine Synthese von Wissen und Gefühl, von Technologie und (künstlerischer) Empfindung, zu erreichen, die es schaffen kann, Funktion und Ausdruck in einer Form zu verschmelzen.²⁴³ Eine Verkleidung der "Technik" kommt hierbei ebensowenig in Betracht wie eine Anpassung an die technische Form. Gropius versucht, und dieser Ansatz ist in seiner Entwicklung bereits im Fagus-Werk oder im Gebäude der Werkbund-Ausstellung zu sehen, nicht durch Umdeutung von Material und klassischer Symbolik zur Ausdrucksform zu gelangen, sondern durch eine Ausdeutung des Materials eine neue Aneignungsform zu entwickeln.

Die "Kunst zum Niederknien" wird weiterentwickelt zu einem umfassenden Gedanken, einer Idee, deren Gesetzlichkeit in *allem* ersichtlich und spürbar werden darüber die „Freude am Mitschaffen großer gemeinsamer Werte“²⁴⁴ hervorrufen kann. Gropius schafft damit den entscheidenden Schritt, die Monumentalität als "Idee" von ihren klassischen Orten – den Denkmälern und Monumenten – zu befreien und sie zu einem Gedanken zu entwickeln, der überall im gesamtgesellschaftlichen Raum Niederschlag finden kann. Die Notwendigkeit einer sozialen Anbindung, des Einbezugs aller Rezipienten, macht er schon 1911 deutlich. In diesem Bewusstsein geht Gropius zwei Schritte weiter als Behrens. Es sind nicht ausschließlich bestimmte Orte, die ausgezeichnet werden sollen. Sondern es gibt Orte des Ausgangs, an denen sich die Zeitideen verdichten. Diese liegen in den Bereichen Handel, Verkehr und Industrie. Von hier aus muss eine geistige, künstlerisch getragene Entwicklung ihren Ausgangspunkt nehmen, die im modernen Alltagsleben ansetzt. Die "neue Einheit" muss sich aus den neuen Ansprüchen, aus dem konkreten Erfahrungsraum heraus entwickeln. Eine hieraus geschöpfte "Kunst der Einheit" kann und soll sich dann wie eine „Flut“ über den gesamten gesellschaftlichen Raum verbreiten²⁴⁵ und letztendlich zu einem „neuen Glauben“ führen, an dem Gropius im Grunde zeitlebens festhält. Aus diesem kann später wieder die „heitere Schmuckform“²⁴⁶, ein neuer „Sakralstil“²⁴⁷ entstehen. Die monumentale Kunst ist überkommen

²⁴³Er formuliert dies 1914 als die Vereinigung des künstlerischen Gefühls und dem Wissen des Technikers.

Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 31.

²⁴⁴Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31.

²⁴⁵„So muss von den Werken der Industrie und Technik eine neue Entwicklung der Form ihren Ausgang nehmen. Je mehr sich aber die geistigen Strömungen ihrer Zeit ihr Flussbett selbst verbreitern und alles Hemmende in ihre frischen Strudel mit hineinreißen, muss auch das Ausdrucksbild [i.e. ihre räumliche Manifestation, d. Verf.] unserer gemeinsamen Lebensäußerung an Einheitlichkeit gewinnen.“ Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 32.

²⁴⁶Ebd.

²⁴⁷Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 51.

– und dennoch im Begriff, neu formiert zu werden. Die technologische Entwicklung bildet hierfür die – nun sichtbare – Basis, die über eine künstlerische Aneignung den gesellschaftlichen Raum neu zentrieren kann. Das Entwickeln von nackten, glatten Materialien wie Glas, Eisen usw. zu Symbolen und adäquaten Mitteln architektonischer Raumbildung wird deshalb so wichtig, weil die neue Einheit quasi über sie aufgebaut wird. Sie repräsentieren den “monumentalen” Wert der neuen Freiheit und der neuen Einheit von Kunst, Technik und gesellschaftlichem Raum.

6.2.4. Zum Wesentlichen! Die Typisierung als systematische Grundlage der Raumproduktion

Ansatz

Der folgende Abschnitt wird sich, wie bei dem Kapitel zu Behrens, mit der Repräsentation einer räumlichen Ordnung beschäftigen, die in der Typisierung Ausdruck findet. Neben dieser Einordnung in ein gesellschaftlich-räumliches System wird es unter einem zweiten Gesichtspunkt um die Wesensforschung als das Maß der Dinge gehen: Um die Frage, welche Aspekte als grundlegend angesehen werden, um eine Form zu bestimmen und welche räumliche Disposition damit verbunden ist. Beide Aspekte sind Teil der Antwort, welche Werte bzw. Maßstäbe von Gropius herangezogen werden, um den gesellschaftlichen Raum zu “bilden” und zu strukturieren. Ziel ist es an dieser Stelle, und damit schließt sich der Kreis zu dem eingangs analysierten Jahrbuch-Artikel, herauszustellen, dass Gropius in seinem Versuch einer baulichen Synthese von Individuum und Gesellschaft, von Technologie und dem Ausdruck menschlicher Umgangsformen, zu einem Maß kommt, dass Typen “beweglich” macht, sie entsprechend der Dynamik von Produktionsprozessen und gesellschaftlicher Beziehungen ausbildet; dass er sie aber zugleich – quasi in Folge dieser optimierten Dynamik – “entortet”, im Hinblick auf eine konkrete Position im Raum. Die “innere Zentrierung” der Dinge und der abstrakte Verweis auf den Zusammenhang bleiben, da der weltliche Zusammenhang “unberechenbar” geworden ist, die einzigen Bezugspunkte, mit denen der Künstler arbeiten kann. Der Nutzer muss diese neue, freie (Dis-)Position im gesellschaftlichen Raum nachvollziehen, was nicht unbedingt leicht fällt. Die gewonnene “Bewegungsfreiheit” fordert ihren Preis: Zusammenhang und Halt im gesellschaftlichen Raum, die eigene Position, müssen über (Er-)Kenntnis und ein dazu erforderliches Abstraktionsvermögen hergestellt werden. Die Einbindung des Individuums und der Dinge in das “große Ganze” erfordert ein gewisses Maß an Eigenleistung.

Entwicklung der Repräsentationsformen

1. Abstraktion: Einheit in der Vielfalt – Der “Typ” als Produktions-Einheit der Gesellschaft

“Der alte zerbrochene Staat herrschte mit der Geste des Gewalthabers über die Kunst. Der neue Staat muss ihr dienen, um sich das große Beiwort »der Freie« erst zu erringen. Er muss freie Flugbahn schaffen für den schöpferischen Geist. Die Throne sind zwar umgestoßen, aber der alte Geist wurzelt noch zähe im ganzen Lande. Wir brauchen eine neue gemeinsame Geistigkeit des ganzen Volkes. Keine Regierung allein kann sie schaffen.“²⁴⁸

Dieser noch ganz unter dem Eindruck des zerbrochenen Kaiserreiches in expressionistischer Freiheitsbegeisterung formulierte Anfang des Artikels „Baukunst im freien Volksstaat“ umreißt nichtsdestotrotz die Idee, die hinter Gropius’ Konzept einer architektonischen Raumbildung im Dienst einer gesellschaftlichen Raumproduktion steht. Die Frage, die ihn hier wie später beschäftigt, lautet: „Wie gelangt das Volk zu einer Gemeinsamkeit im Geistigen?“²⁴⁹ Wie gelingt es, die Menschen unter der “großen Idee” zu versammeln, gerade dann, wenn man auf eine monumentale Repräsentation der Idee, eine räumliche und von Instanzen dominierte Zentralität verzichten will? Diese Frage überschreibt für Gropius den gesamten Themenkomplex von Typisierung, Standardisierung und Wesensforschung, der gleichzeitig die Grundlage schafft für eine Form der Aneignung von Technologie, in diesem Fall vornehmlich der massenhaften Reproduktion durch die Maschine. Der “Typus” ist hierbei sowohl *Produkt*, ein Ergebnis künstlerischer sowie historisch-gesellschaftlicher Auslese, als auch *produktive Einheit* im Hinblick auf die Nutzer; zugleich ist er *Prototyp* im maschinellen Reproduktionsprozess.

Gropius weist darauf hin, dass es stets zur „zur selbstverständlichen gesellschaftlichen Übereinkunft“ gehört habe, „die Dinge des täglichen Gebrauchs zu typisieren“. Dieser „gesunden natürlichen Entwicklung typischer Gestaltung kommt nun die Entwicklung der Maschine und die notwendigen Forderungen wirtschaftlicher Ökonomie“ entgegen“, wie er sagt.²⁵⁰ Die Gefahr der Einschränkung von individueller Entwicklung und Handlung sieht er durch Typus und Standardisierung nicht gegeben:

„Der Typ an sich ist nicht Hemmnis kultureller Entwicklung, sondern geradezu eine ihrer Voraussetzungen. Er birgt die Auslese des Besten in sich und scheidet vom persönlichen das Wesenhafte und Unpersönliche ab.“²⁵¹

Der Typus beinhaltet für Gropius die Essenz einer historischen Entwicklung, den “Kern” ohne Stilballast, und dieser kann damit zur Grundeinheit von gesellschaftlicher Produktion wie Reproduktion werden. Die Typen-Genese ist dabei zum einen Voraussetzung zur

²⁴⁸Gropius, „Baukunst im freien Volksstaat“, S. 65.

²⁴⁹Ebd.

²⁵⁰Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115.

²⁵¹Ebd.

(Wieder-)Gewinnung der gesellschaftlichen und baulich-manifesten Einheit, zum anderen Strategie zur "Objektivierung" von persönlichem Ausdruck; sie führt die Gesellschaft hin zu ihrem gemeinsamen Nenner.²⁵² „Die Entwicklung des Typus und seines Werkzeugs, der Maschine“, gehen gerade deshalb Hand in Hand, weil hierdurch kulturelle Kohärenz und gesellschaftliche Einheit in einem gewährleistet werden. Die Leistung des Künstlers erreicht dann, arbeitet er auf dieser Basis, auch mehr Verständnis in der Bevölkerung.²⁵³

Der Unterschied zu Behrens' stilisierendem, formalisierendem Vorgehen, das einen Wiedererkennungswert garantieren und die kulturelle Aufwertung sowie historische Kontinuität gewährleisten soll, liegt im Detail. Die Gewinnung eines Typus gemäß der Gropius'schen Vorstellung bedeutet, den Kern, einen Grundgehalt aus der Tradition herauszuarbeiten und das "Drumherum" abzustoßen. Der Typus ist „lebendige Beziehung zur Überlieferung“ – wenn er „funktionell begründet“ ist und die „dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik“ sucht.²⁵⁴ Das heißt auch: wenn er die Berührung mit der Maschine als Reproduktionsfaktor nicht scheut, sondern explizit auf Massenproduktion hin angelegt wird. „Gerade die genialsten Ideen sind zur Vervielfältigung durch die Industrie eben gut genug und wert, nicht nur dem einzelnen, sondern der Allgemeinheit zugute zu kommen“, fordert Gropius daher schon 1913. Er will die Typengnese vor die Arbeit (mit) der Maschine legen und so optimieren, dass der Massen-Charakter nur in den dienstbaren Funktionen zum Ausdruck kommt. Es gibt keine "Autorenschaft" der Maschine wie bei Behrens, sondern nur das „Gleichnis eines Gedankens“, der über die Wesensforschung zum Typus, und darüber „zur Manifestation unseres inneren Wesens“ gelangt.²⁵⁵

Die Reproduktion der »Typen« erlaubt im Gebrauch seitens der Nutzer nicht nur das Rezipieren einer "Aura" des Einmaligen, sondern eine Teilhabe an dem geistigen Gehalt, welcher auch Variationen oder einer Serie innewohnt. „Das Problem der künstlerischen Gestaltung“ lässt sich nicht „mit nationalen, ästhetisch-formalistischen oder beschränkenden Faktoren materiellen Ursprungs“ lösen, sondern ist nur über eine "geistige Durchdringung" und Verbindung beider "Geistesgruppen" – von Kunst und Werkwelt – zu erreichen.²⁵⁶ Was heißt, die elementare Grundlage muss ein abstrakter Wert sein, der allen Produkten zu Grunde liegt; eine Wertsetzung, die das Ding in seinem Grunde bereits mit dem "Allraum" verbindet. Auf dieser Grundlage können Künstler

²⁵²Gropius spricht auch vom „Generalnenner des Formausdrucks“, in: Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 39.

²⁵³„Die besondere, richtungsweisende Einzelleistung wird in *dieser Welt* [Herv. d. Verf.] besser gedeihen als in der heutigen, denn der Schaffende wird nicht Verständnis und Resonanz im Volke entbehren müssen, wie der heutige Künstler und Kunsthandwerker, der isoliert und abseits von der Werkwelt egozentrisch sein Werk erschaffen muss und allenfalls von einer Clique, nicht aber von der Gesamtheit begriffen werden kann.“ Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115.

²⁵⁴Gropius, „Grundsätze der Bauhausproduktion“, S. 93.

²⁵⁵Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 83.

²⁵⁶Gropius, „Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?“, S. 101.

Typen schaffen, die im Konkreten Raum der Nutzer verwendet werden, ohne ihre Verbindung zum Ganzen zu verlieren. Hierauf kann eine gesellschaftliche Raumproduktion aufbauen, ohne für ihren neuen Weg alte Formen zur Repräsentation, oder materiellen Zwang (hinsichtlich der Handhabe) im Konkreten Raum bemühen zu müssen.

Die „Einheit in der Vielheit“²⁵⁷ basiert auf einem geistigen Kern, auf „immateriellen Werten“ und auf der Qualität („Echtheit“) der Grundelemente. Die Möglichkeit zur Variation basiert auf der Gesetzmäßigkeit ihrer Genese. Der Typus ist bei Gropius ein „geistiges Mittel“, um eine Gemeinschaft zusammenzubinden, ohne dabei im formelhafte Ausdruck stecken zu bleiben. Diese „Bau-Elemente“ bilden die Grundlage nicht nur zu einer Einheit im Abstrakten Raum (Werte-Gleichheit), sondern zur Produktion eines in sich geschlossenen und dennoch diversifizierbaren Konkreten Raumes. Grundlage ist die geteilte Idee, die den Gelebten Raum bei Gropius ausmacht: der gemeinsame Glaube an eine große „Werkgemeinschaft“ im gesellschaftlichen Raum.²⁵⁸

„Das Bild von Städten und Häusern, die aus diesem Geist erwachsen, wird im Gegensatz zu dem trostlosen Chaos unserer heutigen Städte und Behausungen für alle eine Wohltat sein. [...] Die Maschine wird diese Entwicklung fördern und nicht hindern. Sie wird billiger und besser arbeiten als die Hand, wenn wir sie nicht imitativ, sondern schöpferisch anwenden.“²⁵⁹

Voraussetzung sowohl für die schöpferische Anwendung der Maschine, wie auch für das Umsetzen ihrer „Produkte“ in der Raumproduktion, ist die geistige Emanzipation des Künstlers und des Nutzers. Der erzieherische Anspruch, der Gropius' Idee des Typus begleitet, ist hoch. Die neue *Kultur*, die hieraus erwachsen soll, ist für ihn eng mit der technologischen Entwicklung verbunden; sie erfordert eine Aneignung und „Verinnerlichung“ der gesellschaftlichen Werte, aber auch der technischen und wissenschaftlichen Erkenntnisse.²⁶⁰ Die *Kenntnis* ist Bedingung – die Theorie Grundsatz des gemeinsamen Schaffens. Der gesellschaftsräumliche Zusammenhang offenbart sich nicht über eine äußerliche „Spur“, über Zeichen von Wert und räumlichem Ort, sondern über die Kenntnis, das Verständnis der Gesetze, die das Zusammenspiel „orchestrieren“. Als „Produkte“ dieses gemeinsamen Schaffensprozesses sollen dann Elemente, »Typen« entstehen, die – jedes für sich – den Ansprüchen der Nutzer optimal entgegen kommen, und gleichzeitig die Gemeinschaft nicht nur repräsentieren, sondern auch herstellen. Eine Art Schlüssel-Schloss Prinzip, das nicht nur die optimale Versorgung der Mehrheit der Menschen gewährleisten soll:

²⁵⁷Der Grundgedanke Gropius', bei „größtmöglicher Typisierung“ „größtmögliche Variabilität“ zu garantieren, wird von ihm auch mit der Formel „Einfachheit im Vielfachen“ umschrieben. Vgl. z. B.: Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 91. Dies wird später bei ihm zur Formel des Grundgedankens einer demokratisch organisierten Gesellschaft. Gropius, „Einheit in der Vielfalt“, S. 20.

²⁵⁸Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115.

²⁵⁹Ebd.

²⁶⁰Dies fordert Gropius bereits 1911, in: Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 31.

„Die neue Baugesinnung [...], die eine einheitliche Erfüllung der Forderungen des Lebens und der Kunst herbeiführen will, geht aus von der Funktion der Dinge, ihrem inneren Wesen, und von dem *Typus des Menschen* [Herv. d. Verf.], für den sie bestimmt sind. Sie gelangt dadurch in der optischen Welt zu typischen Schaffenselementen, die mit der menschlichen Natur in Verbindung stehen.“²⁶¹

Ordnung und Regelmäßigkeit (die „Gesetzmäßigkeit“ wurde oben bereits behandelt) der Produktion sollen einer geordneten und gleichförmigen Mentalität der Nutzer entsprechen, die nicht nur typische Elemente zu ihrem Kern macht, sondern deren Natur selbst typisch ist. Die „Beschränkung auf typische Grundformen“ ist nicht nur eine ökonomische Forderung und geistige Grundhaltung, die sich in den Repräsentationsformen in Einfachheit, Reihung, Wiederholung und funktionaler Gliederung zeigt²⁶², sondern auch eine moralische Forderung. „Vom Persönlichen das Wesenhafte und Unpersönliche“ abzuschneiden, so lautet die Forderung an die Nutzer; „ihre gehätschelten persönlichen Ehrgeize einer gemeinsamen Sache unterzuordnen“²⁶³, wie Gropius es später formuliert.

Die äußerliche Beschränkung, als Entlastung des Daseins von überflüssigem Ballast und Faktor der Stabilisierung im Bereich des Alltagslebens, bekommt hier eine moralische und erzieherische Dimension. Gropius verwendet und versteht den Typus nicht im Sinne eines „nivellierenden Massegeistes“²⁶⁴, sondern verwendet ihn im Sinne seines Anspruchs an eine Selbstdisziplin der Nutzer bzw. an eine erzieherische Funktion der Baukunst im Dienste einer erweiterten geistigen Freiheit.²⁶⁵ Nur auf dieser Grundlage ist zu verstehen, wie Claussen ausführt, dass Gropius Typus und Standard als „kulturellen Ehrentitel“ feiert und das Phänomen als Zeichen eines hohen kulturellen Niveaus herausstellt.²⁶⁶ Die „geistigen Werte“ aus ihrer „individuellen Beschränkung zu

²⁶¹Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 107.

²⁶²Diese Aufzählung, die Gropius bereits 1911 fordert (Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 32), wiederholt er an verschiedenen Stellen; hier dem Aufsatz zu den „Geistigen und technischen Voraussetzungen der neuen Baukunst“ entnommen (S. 115).

²⁶³Gropius, „Totale Architektur“, S. 132.

²⁶⁴Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, S. 107.

²⁶⁵„Diese freiwillige Begrenzung bringt keineswegs öde Gleichförmigkeit hervor, sondern ermöglicht es vielen Individuen, ihre persönliche Variation zu einem gemeinsamen Gestaltungsthema beizusteuern und dadurch zu helfen, unserer Umwelt wieder die Einheit im Ausdruck zu geben, die wir bei Anbruch des technischen Zeitalters verloren haben. Gropius, *Wege*, S. 12.

²⁶⁶Vgl. Claussen, *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*, S. 108. An dieser Stelle sei angemerkt, dass Gropius die Begriffe *Typus* und *Standardisierung* fast gleichbedeutend verwendet. In *Die neue Architektur und das Bauhaus* schreibt er fast wörtlich, was er zuvor zur Definition des Typus gemacht hatte: „Die Standardisierung ist nicht ein Hindernis in der Entwicklung der Zivilisation, sondern, im Gegenteil, eine ihrer Grundbedingungen. Die Bezeichnung ›Standard‹ verdient ein Produkt erst dann, wenn es viele zu befriedigen in der Lage ist, am meisten Inhalt, am meisten Qualität besitzt. Ein Standard zeigt immer den Hochstand einer Kultur, die Auslese des Besten, die Abscheidung des Wesenhaften und Überpersönlichen vom Persönlichen und Zufälligen.“ Im Folgenden springt er im Text von Standard zu Typus und erläutert erneut, dass „das Bestehen von Standardformen, die

befreien“, wie Gropius es formuliert, dem Streben nach einer „objektiven Geltung“, folgt die „Vereinheitlichung der materiellen Welt ganz von selbst nach“. Erst der „bewusste Wille, das Persönliche zu objektivieren, gibt die Voraussetzung zu einem einheitlichen Schaffen“. Die Typenbildung ist das gestalterische Mittel zur gesellschaftlich-räumlichen Umsetzung dieser Forderung.²⁶⁷

2. Reduktion und Standardisierung im Dienst der “Dynamik”: Wesensforschung und räumliche Disposition

„Wissenschaft und Philosophie haben die statische Auffassung von unserer Umwelt durch eine dynamische, ständig sich verändernde Beziehung ersetzt. Die tiefgreifende Verwandlung in der Vorstellung von unserer Umwelt ist als neue Dimension, mit dem Ausdruck Raum=Zeit bezeichnet worden. [...] Das Wesen des Lebens ist eine unaufhörliche Metamorphose.“²⁶⁸

Um in der “neuen Welt” Raum und “Lebens-Mittel” verfügbar zu machen und sie gemäß der geforderten gesellschaftlichen Kohärenz gestalten zu können, muss sich die Raumproduktion der Dynamik des gesellschaftlichen Raumes anpassen. Die Bewegung, als das „entscheidende Motiv der Zeit“²⁶⁹, das an verschiedenen Stellen schon angeklungen ist, charakterisiert ein neues Befinden in der Welt. Die Konsequenzen für den gesellschaftlichen Raum wurden beschrieben: Die Kohärenz ist verloren oder droht, verloren zu gehen, da die technologische Entwicklung zu einer “Atomisierung” der Gesellschaft führt.²⁷⁰ Was den Menschen an der “Maschine” erschreckt und darüber bei ihm zu einer Ablehnungsreaktion führt, ist, das erkennt Gropius sehr deutlich, die „Furcht, seine Selbständigkeit zu verlieren“²⁷¹; was nichts anderes bedeutet als die Furcht, die Bedeutung im gesellschaftlichen Raum zu verlieren, zu einer Nummer im System zu werden.

bewußt als typisch anerkannt wurden, Zeichen einer wohlgeordneten, zivilisierten Gesellschaft seien.“ Gropius, „Die neue Architektur“, S. 12–14. Als unterscheidendes Kriterium kann nur die Verwendung in Bezug auf den Menschen gelten. Der Mensch kann ein „Typ“ sein; auf die Maße eines “Typ Mensch” kann ein Standard angepasst werden. Gropius verwendet jedoch auch für Dinge den Begriff „Typus“. Der Standard erscheint damit als Maß zur technischen Umsetzung künstlerisch-geistig festgestellter Typen. Somit bestünde erneut hier die Unterscheidung in geistige Welt und Werkwelt, die über die künstlerische Handlung synthetisiert werden müssen, um in die gesellschaftliche Raumproduktion einzugehen.

²⁶⁷Gropius, „Grundsätze der Bauhausproduktion“, S. 95–96.

²⁶⁸Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 36.

²⁶⁹Gropius, „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“, S. 32.

²⁷⁰Gropius spricht von Auflösung, Zerstückelung, Zersplittern des kulturellen Zusammenhangs; die Bezeichnung „atomisierende Wirkung“ verwendet er im Zusammenhang mit der „Überspezialisierung“ einer Gesellschaft in: Gropius, „Totale Architektur“, S. 129.

²⁷¹Gropius bezieht sich hier, wie meist in den Texten bis zu Beginn des Zweiten Weltkrieges auf den “Arbeiter”. Nach Ansicht der Autorin ist diese Bezeichnung dem Sinn nach jedoch auf alle Bewohner des gesellschaftlichen Raumes erweiterbar. Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 114.

Gropius' Lösungsversuch liegt nach Ansicht der Autorin darin, die Dynamik der Umwelt nicht äußerlich, als Thema und Motiv aufzunehmen, sondern die Dinge zum einen beherrschbar zu machen (sie verständlich zu machen und selbst bestimmen zu können), zum andern, sie *an sich* zu dynamisieren. Das bedeutet, die konstituierenden Grundelemente müssen soweit objektiviert und standardisiert werden, dass sie im Raum variabel eingesetzt und verortet werden können. Hierzu sind verschiedene Voraussetzungen zu schaffen. Zum einen muss der Raum der Dynamik des Zeitgeistes (hier: der Unbeständigkeit hinsichtlich einer feststehenden Funktion und Bedeutung) angepasst, d. h. soweit homogenisiert werden, dass er potentiell an jedem Ort jedes Element aufnehmen kann. Zum anderen müssen die Dinge der Dynamik der Werkwelt angepasst werden, d. h. Reproduktion und Variabilität gewährleisten, damit sie flexibel für und durch die Nutzer eingesetzt werden können. Wesensforschung und Prototypen-Bildung werden hierbei nun zu Schlüsselbegriffen der baukünstlerischen Aneignung und raumbildnerischen Umsetzung.

Schon 1911 formuliert Gropius die dabei entscheidende Frage: „Wo fass ich dich, unendliche Natur“? Und weiter:

„Das Bewußtsein der Verlorenheit im Strom der Dinge schwindet eine Zeitlang, wenn der Mensch das vergängliche Ding an sich aus Raum und Zeit herausreißt, um es zu verewigen, es unverrückbar festzulegen in eine absolut klar geschlossene Gestalt.“²⁷²

Der Mensch offenbart für Gropius einen „Gestaltungsdrang“ der sich „über das gesamte Universum ergießt“. Er formt damit „nicht nur die stofflichen, sichtbaren Dinge des Raums [...], sondern jede mit den Sinnen wahrnehmbare Erscheinung der umgebenden Welt“. Die „Zeit- und Raumelemente“ werden so, kraft des Willens, in eine „gesetzmäßige Ordnung“ gebracht.²⁷³

Der Mensch eignet sich seine Welt also systematisch an, um im chaotischen Strom des „Universums“ Halt finden und eine Ordnung herstellen zu können. Hierzu muss er in der stofflichen Welt tätig werden. Zeit- und Raumelemente werden kraft des Willens und nach Kriterien einer antizipierten Ordnung festgeschrieben. Die Erforschung des Wesens der Dinge wird damit nicht nur zum Kriterium einer technischen Beherrschung und des möglichst optimalen Einsatzes von Stoffen, sondern zur Grundlage einer impliziten Ordnung, welche die gesamte materielle Welt im Inneren zusammenhält. Im Materiellen wird sie offenbar.

Was den Künstler nun zur Technik, zum „vollendeten Vernunftserzeugnis der Technik“, hinzieht, ist der Umgang mit den Mitteln; denn die „innere Wahrhaftigkeit, die knappe, phrasenlose, der Funktion entsprechende Durchführung aller seiner Teile zu einem Organismus“ ist für Gropius „auch für die künstlerische Schöpfung logische Voraussetzung“:

²⁷²Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 29.

²⁷³Ebd.

„Das »Kunstwerk« hat im geistigen wie im materiellen Sinne genauso zu »funktionieren« wie das Erzeugnis des Ingenieurs, z. B. wie ein Flugzeug, dessen unerbittliche Bestimmung es ist, zu fliegen.“²⁷⁴

Die Wesensforschung, die in den 20er Jahren zu einem zentralen Punkt der künstlerischen Gestaltung bei Gropius wird, soll garantieren, dass ein Werk, ein Ding, seinem Zweck vollendet dient – dem Anspruch der Nutzer – und in die Ordnung der Welt eingepasst werden kann. Die Form soll sich aus der Sache selbst und der „entschlossenen Berücksichtigung“ der modernen Anforderungen ergeben. Diese umfassen den technologischen Stand der Gesellschaft (Herstellungsmethoden, konstruktive Möglichkeiten, Arbeitsteilung) und die sozialen Notwendigkeiten.²⁷⁵ Eine nach diesen Prinzipien aufgestellte – entworfen und gestaltete – Welt vermag das chaotische Wirrwar der Zeit und die „chaotische Uneinheitlichkeit der Wohnhäuser“ nach „einem Generalplan“ zu ordnen.“²⁷⁶

Das Handwerk wird hierbei für Gropius früh zum „Versuchsfeld“ für die industrielle Produktion. Hier findet die Wesensforschung statt, welche Normen und Standards „für die praktische Durchführung, für die industrielle Vervielfältigung“ schafft.²⁷⁷ Hier wird der Bezug zur Welt herausgearbeitet. Gropius formuliert 1925 im Hinblick auf den Wesens-Forschenden:

„[...] die handwerkliche Vorbildung stärkt nicht nur seine räumliche Vorstellungskraft, sondern stellt auch eine unbewusste Beziehung seines Wesens mit den Stoffen und den Gesetzen der Natur her, sie verwurzelt das ganze Schaffen im Elementaren.“²⁷⁸

Das Elementare, das sind die „Naturgesetze“, die Ordnung der Dinge. Nur für „die Schwachen“, so Gropius, trägt diese „Sehnsucht nach Exaktheit und Einheit“ „die Gefahr einer »toten Ordnung« in sich“. „Handwerk und Kopfwerk“ müssen in ständiger Wechselbeziehung stehen, damit der Mensch nicht an der „Zahl“ – dem Mechanistischen – erstickt, sondern diese „aus der Quelle des Unbewussten getränkt wird.“²⁷⁹ Übersetzt heißt das für Gestalter wie Bewohner, dass die Erkenntnis, das Wissen um den Zusammenhang, kognitiv erarbeitet und hergestellt werden muss. Die Verbindung zum „Unbewussten“, das ist die Beziehung des eigenen Wesens mit den Stoffen und Gesetzen der

²⁷⁴Gropius, „Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?“, S. 102.

²⁷⁵Auch hier bleibt Gropius sehr konstant in seinen Forderungen. Wirtschaft, moderne Arbeit und soziale Frage hatte er bereits 1911 als die Kernfragen, die „größten Gedanken der Zeit“, herausgestellt, deren Repräsentation er dort als erstes und beständiges Anliegen des Künstlers bezeichnet. In den 20er Jahren findet dieser Ansatz seine entschieden vorgetragene Fortführung. Obige Zitate stammen aus dem Jahr 1925: Gropius, „Grundsätze der Bauhausproduktion“, S. 93.

²⁷⁶Gropius, „Wohnhaus-Industrie“, S. 97.

²⁷⁷Hier zitiert aus Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“, S. 96. Dieser Ansatz findet sich aber bereits z.B. in den „Vorschlägen zur Gründung einer Lehranstalt“ von 1916. Gropius, „Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk“, S. 60–61.

²⁷⁸Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“, S. 96.

²⁷⁹Ebd.

Natur; sie wird über die Auseinandersetzung mit dem Wesen der Dinge vom Künstler hergestellt. Der Zusammenhang mit dem großen Ganzen läuft über Forschung, Bildung und Kenntnis. Sie sind „das Mittel für den einzelnen Menschen, sich vor Einseitigkeit und Verflachung zu schützen, sich innerlich zu weiten und *selbständig* zu werden.“²⁸⁰ Die selbständige Form erfordert also einen selbständigen, unabhängigen Gestalter, jedoch auch ebensolche Nutzer. Am Werkprozess selbst nicht direkt beteiligt, ist auf deren Seite „Kopfwerk“ nötig, um sich selbst im Werk wieder zu finden.

„Jede lebendige Form ist immer Ausdruck eines inneren Resultates. Nicht nur die gedachte, sondern die gelebte Objektivierung, d.h. Ich-Überwindung, muss der Gestaltung vorangehen, damit das Produkt mehr als persönliche Geltung gewinnt.“²⁸¹

Dieses Vorgehen führt, wie Gropius an verschiedenen Stellen betont, nicht zu einem *Stil*²⁸², sondern ist eine Methode. Was verbindet, ist eine innere Logik, welche die Werte „herausschält“ bzw. sie in die Dinge hineinbringt.²⁸³ Indem man sich ganz dem Gesetz des Dinges und seiner Funktion widmet, erreicht man in der Gestaltung eine Ausgewogenheit und „Schönheit“, die „aus den Sachen selbst“ zu kommen scheint – also keine willkürliche Ordnung ist, sondern eine objektive. Das von innen heraus, aus seiner eigenen Gesetzmäßigkeit veredelte Ding entspricht dem Kulturwert der Zeit.

Was solchermaßen optimiert in die Vielfältigung geht, sind hochverdichtete, ausgedeutete Dinge, die in einer vollständig wesenskonformen, optimierten Form in die industrielle Reproduktion gehen können. „Gerade die besten, wohldurchdachten Ideen sind zur Vielfältigung durch Industrie und Gewerbe gut genug“, meint Gropius schon 1916.²⁸⁴ Entsprechend ist sein Verständnis der Maschine auch zu lesen, wenn er sagt: „Aus der Eigenart der Maschine entwickelt sich die neue eigene ›Echtheit‹ und ›Schönheit‹ ihrer Erzeugnisse.“²⁸⁵ Ihre Eigenart ist die rein funktionale Ausrichtung und eine völlig „un-

²⁸⁰Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“, S. 96.

²⁸¹Ebd.

²⁸²Stil lehnt Gropius, insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg, als eine „ästhetische Formel“ ab, da sie dem Nutzer aufgezwungen wird. Er beschreibt sie als eine vorgeschriebene Umgangsform, die von einer „kultivierten Elite“ für eine als „urteilslos“ und „geschmacklos“ befundene „Masse“ entworfen wird. Dies verrät, so sagt er später, „die der demokratischen Gesellschaft auferlegte, besondere Verpflichtung“, „von unten herauf, statt von oben herab zu wirken“. Die Reduktion der Form, die Besinnung auf das Wesen, die zum Teil asketisch anmutende Forderung auf Selbstverzicht beim Gestaltungsvorgang sind ernst und dringlich gemeinte Abstoßbewegungen in einer Kunst- und Baulandschaft, die Interessenbedingt den Konsumenten wie ein Schaf durch die Welt der unbegrenzten Möglichkeiten (ver-)führen möchte. Gropius, „Einheit in der Vielfalt“, S. 28–30.

²⁸³Zur Grundlage des Bauhauses schreibt Gropius: „Auf die objektive Gültigkeit der Bauhauslehre ist die einheitliche Erscheinungsform der Arbeitsergebnisse [...] zurückzuführen.“ Gropius, „Die Wirkung des Bauhauses“, S. 63.

²⁸⁴Gropius, „Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk“, S. 61.

²⁸⁵Gropius, „Das Bauhaus“, S. 24.

persönliche” und exakte Reproduktion, die eine Grundform in gleichbleibender Qualität und stetem Rhythmus produziert.

Ihrer Aneignung liegt bei Gropius eine Utopie des Überkommens der Macht der Maschine durch die Maschine selbst zugrunde. Die Bejahung der technologischen Entwicklung soll – über eine künstlerische Vermittlung und ein gesellschaftliches Monopol am Typus und der Norm – die Maschine zum Garanten einer freien, einheitlichen Welt machen.²⁸⁶ Die gestalterische „Gesichtsbildung“ der neuen Gesellschaft soll auf diesen methodischen, wesenskonformen Kriterien beruhen; ihren Wert aus den Dingen und ihrer Funktion beziehen – nicht über eine „Vormundschaft“ von Stilkriterien oder von den sie häufig bestimmenden Machtinstanzen. Wert und Maßstab, sowie die hieraus sich entwickelnden Repräsentationsformen, sollen sich auf eine Grundlage beziehen, die ihre Verbindung zum gesellschaftlichen Raum neu definiert und entsprechend darstellt.²⁸⁷

Solcherart hergestellte Objekte können keine Spur einer Herstellungspraxis mehr tragen, sondern sie müssen das innere Gesetz, die Idee hinter der Aneignung durch den Menschen (den Künstler), spiegeln. Die so gewonnene Form soll zum einen den Nutzer auf den gesellschaftlichen „Generalnenner“ zentrieren und ihn quasi von sich selbst, von den zu überwindenden Ambitionen egozentrischer Weltgestaltung befreien. Zum andern soll durch die Methode, die der Aneignung der Dinge und der Formgenese zugrunde liegt, eine Ordnung in der Dynamik der Gesellschaft gewährleistet werden. Die Produkte sind im Raum kombinierbar, weil sie die Einheit mit dem Allraum, das elementare Gesetz, in sich tragen. Die „Einheit in der Vielfalt“ ist theoretisch dadurch gewährleistet, dass der gemeinsame Plan in allen Dingen wirkt, dass sie, in der Welt eingesetzt, optisch eine Einheit ergeben, obwohl jedes Einzelne (Individuum und Objekt) doch darin seinen eigenen Umgang pflegt bzw. seine eigene Funktion ausdrückt. Die „Maschine“ gewährleistet die Verfügbarkeit.

Der „Hausrat ohne Profilierung“, die Idee des „Großen Baukastens“, die im Nachfolgenden behandelt wird, sie stehen für eine dem Menschen offen gehaltene Freiheit, die auf einer eigenen Dynamik – auf der Unabhängigkeit der Dinge von einer vorgeschriebenen Position – aufbaut und dennoch eine Verbindung beinhaltet. Die Dinge müssen im Sinne der geforderten Möglichkeit nach einer freien Aneignung (Anordnung) durch den Nutzer beweglich bleiben, dürfen nicht festhalten oder feststehen. Die Dynamik bei Gropius bezieht sich weniger auf eine Abbildung von Bewegung, sondern auf das neue Prinzip der arbeitsteilig und abstrakt organisierten Gesellschaft, die im Wandel ist – und nach seiner

²⁸⁶ „Das Bauhaus dagegen hat sich ganz der wichtigen Frage gewidmet, ob die Versklavung der Gesellschaft durch die Maschine zu verhüten sei, wenn der industriellen Produktion geistiger Inhalt von Bedeutung verliehen und auf diese Weise auch das Wohnhaus aus mechanischer Anarchie gerettet würde. Das bedeutete, Modelle zu entwickeln, die speziell für Massenproduktion entworfen waren mit dem Ziel, die Nachteile der Maschine zu beseitigen, ohne ihre wirklichen Vorteile zu opfern.“ Gropius, „Das Bauhaus“, S. 24.

²⁸⁷ Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“, S. 96.

Prognose auch im Wandel verbleiben wird.²⁸⁸ Halt, im Sinne einer Orientierung, kann hier nur noch von innen kommen. Darauf verweist er schon 1914 mit seiner Forderung nach einem „moralischen Sammelpunkt“ in einer Zeit, deren vorherrschendes Charakteristikum die Bewegung ist. Ein „Stikleid“ ist demnach der falsche Anker der Dinge und Bauten im Raum. Der Typus und die für die Reproduktion daraus formulierten Standards und Normen bilden die in sich und auf den abstrakten Zusammenhang zentrierten Grundlagen der neuen Raumproduktion. Die Wesensforschung garantiert einen objektiven Wert und zeitgemäße Rechtfertigung der Form über ihr „Wurzeln im Wesen“.²⁸⁹ Dieses Verorten im Wesen stellt einen offenen Zusammenhang in einem durchgängigen, homogenen „Allraum“ dar, da sich »Form« hier bewusst auf die Dinge und die ihnen innewohnende Gesetzmäßigkeit (Wesen) bezieht und nicht auf a priori oder von oben festgelegte Ordnung.

Fazit

Für Gropius gibt es grundsätzlich zwei zentrale Punkte, welche die Reorganisation des gesellschaftlichen Raumes und der manifesten Ausbildung notwendig machen: die politische-soziale Ausrichtung und die wirtschaftlich-technologische Entwicklung. Auf beides reagiert er mit Wesensforschung und Typenbildung in der Hinsicht, dass er die Einbindung der Bewohner und die Ausbildung der Form aus ihren alten Abhängigkeiten befreien, auf neue Instanzen übertragen sowie auf neuen Grundlagen aufbauen will.

In Verbindung mit der technologischen Entwicklung findet eine gesellschaftliche Entwicklung statt, in der zunehmend Funktionen ausgelagert und auf spezialisierte (gesellschaftliche) Instanzen übertragen werden. Die „Maschine“ führt für Gropius zu einer Vergesellschaftung von Arbeit und sozialer Funktionen, zu einer völlig neuen Struktur der gesellschaftlichen Beziehungen.²⁹⁰ Diese Re-Organisation der Lebenswelt wirkt sich auf die Praxis in den verschiedensten Bereichen aus – er nennt unter den sozialen und wirtschaftlichen Strukturen unter anderem die Spezialisierung, die Auflösung der herkömmlichen Familie (die traditionelle Produktionseinheit), die zunehmende Bedeutung der individuellen Freiheit, höhere Mobilität, die „Relativität“ der Beziehungen und veränderte Wahrnehmungsgewohnheiten.²⁹¹ Auf diese Erkenntnisse – auf die veränderte Lebenswelt – muss die Raumbildung reagieren.

Mit der Forderung nach Rationalisierung und Standardisierung bringt Gropius Strategien in die Raumproduktion ein, die ein abstraktes Maß der Erfassung, der Koordination und der technischen Umsetzung darstellen. Diese Strategien entnimmt er der

²⁸⁸Vgl. Zitat zu Beginn des Abschnittes zum zweiten Aspekt, S. 211.

²⁸⁹Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“, S. 96.

²⁹⁰Gropius, „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“, S. 86-87.

²⁹¹Vgl. hierzu: Ebd., Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“ und Gropius, „Totale Architektur“.

Wirtschaftsorganisation und der industriellen Fertigung. Wesensforschung und Typenbildung sind dem Brückenschlag zwischen industrieller Praxis, Alltagsleben und architektonischer Raumbildung verpflichtet. Sie sind Strategien der Planung und Gestaltung von Raum. Sie bringen Bauen (im Konkreten Raum) und räumliche Praxis der Bewohner miteinander in Einklang indem sich an dem kulturellen Maßstab des Menschen und den menschlichen Umgangsformen („Typus“), sowie dem inhärenten Gesetz (Wesensforschung) der Dinge orientieren, das die Verbindung zum Elementaren, zum Allraum, herstellt; diese Maße werden nun in industriell (re-)produzierbare Größen transferiert. Der Vorteil: Die so gewonnenen Repräsentationsformen berufen sich nun nicht mehr auf eine „äußere Ordnung“, sondern auf Gesetzmäßigkeiten, welche auf den inneren Zusammenhang – den Gleichklang – allen Daseins im Raum verweisen. Gesellschaftliche Machtinstanzen, als zusammenhang- und wertstiftende Kraft, sind damit obsolet. Objektive und naturgesetzliche Kriterien, Funktionalität und Material, die Verbindung zum „Elementaren“, bestimmen die Form der einzelnen Dinge. Gefordert ist bei der Umsetzung in „Massenproduktion“, die Freiheit der Gestaltenden (auch von individuellen „Eitelkeiten“) und eine unbedingte Aneignung der modernen technischen Möglichkeiten. Die Reduktion der Dinge auf ihr „Wesentliches“ soll schlussendlich nicht nur die Dinge von überflüssigem Ballast befreien, sondern auch den Nutzer auf eben jenes hinführen.²⁹²

Die geforderte „Ökonomie des Geistigen“²⁹³, geht bei Gropius jedoch noch einen Schritt weiter als die rein materielle Meisterung der Technik und der Lebensbedürfnisse. Um die von ihm verfolgten Ziele zu erreichen, ist Raum neu zu denken: Der programmatische Satz „größte Wirkung mit geringsten Mitteln“²⁹⁴ ist die Forderung an ein Umdenken von Seiten der Gestalter und Nutzer, was Raum und Raumqualität bedeuten und beinhalten soll. Die Kriterien zu ihrer Bemessung und einer räumlichen Ausdrucksform stehen für Gropius zur Disposition. Im Vertrauen auf „die Fortschritte der Technik“ muss man sich „zu kühnen Forderungen“ entschließen, „damit durch Organisierung aller materiellen Arbeiten der Geist immer freier wird“.²⁹⁵

Massenbedarf und Massenproduktion können über die Aneignung der Maschine zu einer Steigerung von Wohnkomfort und individueller Freiheit führen und den gesellschaftlichen Zusammenhang wieder herstellen, wenn man bereit ist, sich von bestimmten Gewohnheiten zu trennen. Wohnen als Angelegenheit des Massenbedarfs muss sich der Raumproduktion in einem neuem Maß annehmen. Die Idee vorproduzierter, standardisierter Teile, aus denen sich je nach Anforderung bzw. Ansprüchen der Bewohner individuell „Räume“ zusammensetzen und ausstatten lassen, ohne ihre Einheit mit dem „grundlegenden Elementaren“ aufzugeben, aus denen sie geschöpft wurden und zu dem sie wiederum hinführen sollen, ist das Ideal einer einheitlichen Gesellschaft ohne Grenzen. So gewonnener Wohnraum ist im Grunde dasselbe wie „mobile Wohngehäuse“, auf

²⁹²Gropius, „Die Wirkung des Bauhauses“, S. 62.

²⁹³Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 155 und Gropius, „Die Wirkung des Bauhauses“, S. 62.

²⁹⁴Hier zitiert aus Gropius, „Sparsamer Hausrat und falsche Dürftigkeit“, S. 76.

²⁹⁵Gropius, „Wohnhaus-Industrie“, S. 97.

die Gropius 1925 als „keine allzuferne Utopie mehr“ verweist.²⁹⁶ Die „Dynamik“ der Reproduktion muss dabei, inklusive ihrer Maßeinheiten, auf die Dinge und Baukörper übergehen. Mit der gesetzmäßigen Wiederholung von Grundeinheiten wird nicht (nur) das Maß einer Herstellungs- oder Handlungspraxis abgebildet, sondern vor allem auf einen abstrakten, transzendentalen Wert – auf den „Kontrapunkt“ – verwiesen, der allem wie ein „Naturgesetz“ zugrunde liegt.

Von daher ist die Sicherung qualitätsvoller, das wesentliche Maß beinhaltender Prototypen Gropius auch so wichtig, denn hierüber wird nicht nur die geforderte Variabilität der Baukörper und Gebrauchsgegenstände, sondern ihr gemeinsamer Verweis auf die dahinter liegende Gesetzmäßigkeit gewährleistet.

„Ich glaube, dass die neue Baukunst ein viel größeres Gebiet umfassen wird als das des heutigen Bauens; von der Erforschung der Teilgebiete ausgehend werden wir zu einer immer breiteren und tieferen Gestaltungsvorstellung vordringen, deren Gänze die grundlegende Einheit des Lebens widerspiegeln wird, von dem sie untrennbar ist. Es scheint so, als ob die Aussöhnung mit der Maschine, die Eroberung eines neuen Raumbewußtseins und die bahnbrechende Arbeit, einen gemeinsamen Wesensgrund für die neuen Bauformen zu finden, die schöpferischen Kräfte diese Architektengeneration erschöpft hätte. Die nächste Generation wird diese Formen verfeinern und sie allgemein zur Wirkung bringen.“²⁹⁷

Neben der hier durchscheinenden Erkenntnis, dass diese Forderung noch utopischen Charakter trägt, wird im oben genannten Zitat eines deutlich: Das Ziel von Typisierung und Wesensforschung sowie deren Umsetzung in der Raumproduktion über die Aneignung der Maschine ist eine Reaktion auf die divergierenden Bewegungen in der Gesellschaft. Diese will Gropius über ein elementares Raummaß und dessen Ausdruck im Materiellem wieder zusammenbinden. Das Raumbewusstsein beschreibt den Wert im Abstrakten Raum, dass die Dinge im gesellschaftlichen Raum über bestimmte naturgesetzliche, aber auch kulturelle Gesetzmäßigkeiten miteinander verbunden sind. Um ein entsprechendes Bewusstsein im Gelebten Raum der Nutzer zu etablieren und dort gleichzeitig modernen Anforderungen zu genügen, müssen die Typen als „Bau-Elemente“ diese Gesetzmäßigkeiten in sich tragen; das macht sie kompatibel und dynamisch einsetzbar.

Im Hinblick auf diese universellen, inkorporierten Gesetzmäßigkeiten muss hier auch Sabine Kraft widersprochen werden. Die Dinge im Raum werden nicht a priori über eine konkrete Verortung festgehalten. Im Gegenteil. Sie sind übermenschlich beweglich (ein-klappbar, drehbar, transportabel), kombinierbar, konzentriert und optimiert hinsichtlich des Anspruchs, die Dynamik des menschlichen Alltags zu gewährleisten.²⁹⁸ Solch

²⁹⁶Gropius, „Wohnhaus-Industrie“, S. 97.

²⁹⁷Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 65.

²⁹⁸Vgl. hierzu erneut die Abb. G.25 bis G.26, sowie das Beispiel zu den Typen- bzw. „Einheitsmöbeln“, wie sie Abb. G.55 zeigt.

ein Ding (oder eine funktionale Einheit) hat nicht *eine* konkret ausgerichtete Position im Raum! Gegen diese Interpretation der Rationalisierung des Alltagslebens wehrt sich Gropius an diversen Stellen. Was ihm nach Ansicht der Autorin wichtig ist, ist die Gewährleistung einer eigenständigen räumlichen Bewegungsfreiheit, welche Dinge wie Bauten aufweisen. Hierüber soll die Freiheit des Bewohners gewährleistet werden. Wie es Wilhelm und Wünsche ausdrücken, wird die Konzentration auf das Befreien in den Typen so stark, dass sie fast an eigenständigem Gewicht verlieren und ihr Zentrum ganz auf eine innere, unsichtbare Balance verlegen (Wünsche demonstriert dies in seiner Analyse des Gropius-Hauses in Dessau). Diese Reduktion ist programmatisch. Raum-, Bewegungs- und Balance-Versuche am Bauhaus (vgl. Abb. G.57 und G.58) haben zum Ziel, das räumlich definierte, innere Gleichgewicht zu erproben, welches die Dinge "eigenständig" machen kann.²⁹⁹ Das Problematische ist für den Nutzer, dass die "geistige Repräsentation" dabei fast zur Hauptsache wird, weil die Repräsentation des abstrakten "großen Zusammenhangs" den Halt im gesellschaftlichen Raum gewährleisten muss. Die Präsenz im Konkreten Raum ist daher eigenwillig, unleiblich oder unverortet. Der ostentativ "freie Raum" wird darüber zur Hauptsache und eigentlichen Repräsentationsform: zur Repräsentation der Beherrschung des Raumes. Eine Aneignung durch den Nutzer wird dadurch erschwert, dass hier von ihm die gleiche Disziplin und rationale Eigenleistung bei der Erschließung des Zusammenhanges eingefordert wird wie bei der Typen-Schöpfung von den Künstlern.³⁰⁰

6.2.5. Fazit: Strategien der Aneignung bei Walter Gropius und die Umsetzung in der Raumproduktion

So schwer es auch ist, einen so heterogenen Text- und Theoriestoff, der durch die Jahre der Entwicklung seines Autors verschiedene Schwerpunktsetzungen erfährt, zusammenfassend zu betrachten, die zentralen Punkte in Bezug auf die gesellschaftliche Raumproduktion behalten bei Gropius eine gewisse Konstanz.

Auffällig ist zunächst thematisch, dass »Raum« und seine Produktion ab den 20er Jahren zu einem zentralen Thema bei Gropius werden; als elementare Erfahrung des Menschen, der diesen als leibliches, geistiges und metaphysisches Wesen schöpft, denkt und fasst sowie als Gegenstand von Architektur, welche als Raumbildnerin auf diese drei Dimensionen eingehen muss: als sinnliche Kontaktfläche im Konkreten Raum, als Repräsentation von Werten des Abstrakten Raumes und als Symbol eines räumlich-gesellschaftlichen Zusammenhangs im Gelebten Raum.

²⁹⁹ „Die Wiedereroberung des Abstrakten Raumes war unentbehrlich beim Aufbau der Bauhauslehre: Im Bild, im Haus, im Gerät und auf der Bühne wurden die räumlichen Beziehungen erforscht und entwickelt und objektiv Erfassbares in die Lehre eingegliedert.“ Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 155.

³⁰⁰ Vgl. hierzu Wilhelm, *Walter Gropius Industriearchitekt*, S. 39 und Kraft, *Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau (1925/26) und Lincoln/Mass. (1938)*, S. 89.

In einer Alltagswelt, die Gropius wie Behrens als inhomogen, als zerrissen und verworren beschreibt, stellt sich auch für ihn die Frage nach einer neuen gesellschaftsräumlichen Zentrierung und deren baukünstlerischen Umsetzung. Hierbei sieht er jedoch bereits 1911 die Möglichkeit, sich der (neuen) Mittel und Materialien anders zu bedienen als dies zuvor Gang und Gäbe war. Seine Aneignung von Technologie beschreibt er hier bereits als Herausforderung, die für die (monumentale) Baukunst erforderliche Körperlichkeit mit scheinbar wesenslosen Stoffen und "minderwertigen" stofflichen Surrogaten zu erzeugen. In der zunehmend erstarkenden Absicht, einen "freien" Raum für eine neue Gesellschaft über die Baukunst begründen zu wollen, gewinnt diese Aneignung (subjektive Umwertung und Durchgeistigung) des Materiellen an Funktion. Das »teleologische Kunstwollen« Behrens' arbeitet er über die Wesensforschung und Typisierung zu einem System aus, das es erlaubt, alle Dinge in Bezug zum Allraum und in den Dienst einer umfassenden gesellschaftlichen Raumproduktion zu setzen. Hierüber schafft er den "Generalnenner", der, in lebendiger Tradition, Menschen wie Dinge in ihren Eigenschaften und Funktionen abstrahieren und über ihre grundlegenden Gesetzmäßigkeiten in ein reproduzierbares Maß übersetzen kann. Die „gelebte Objektivierung“, die „Ich-Überwindung“³⁰¹, wird darin zur transzendierenden Verbindung zwischen Bewohnern, Dingen bzw. Werken und dem Raum; die Sachlichkeit, das verdichtete, homogene Wesentliche zur Repräsentationsform des großen gemeinsamen Ganzen, des einen und einheitlichen Raumes. Materielles Substrat und die "Werkzeuge" gewinnen damit an programmatischer Prominenz. Als Sprachmittel zum Vokabular der babylonisch verwirrten Welt auserkoren, werden Technologie (das *wie*) und die Mittel in ihrer reinen, stofflichen Qualität zu jetzt-zeitigen Lauten und zur symbolisch verdichteten Idee einer neuen Raumbeherrschung, die das erforderliche zentrierende Potential besitzen: sie sind authentisch, homogen, rein, echt und verständlich; sie beziehen sich auf eine sinnlich erfahrbare Qualität, auf die räumliche Praxis, und haben gerade deswegen neues raumproduktives und sinnstiftendes Potential. Wie Wünsche schreibt, werden „die Dinge [...] dann wichtig, sogar unentbehrlich, wenn man sich einer gemeinsamen Sprache nicht sicher ist.“³⁰²

Die „exakt geprägte Form, jeder Zufälligkeit bar“, als Produkt „analytischer Erkenntnis“ und „synthetischer Gestaltung“ gewonnen, trägt bereits 1911 den Wert, der mit Objektivität und Wesens-Konformität später zur obligaten Voraussetzung der Formgenese wird.³⁰³ Nackte Konstruktion und ausgedeutetes Material sind die kognitiven wie symbolischen Stützen eines Systems, das sich lossagen will von alten Formen der kulturellen Bindung. Das von Posener beschriebene System, das sich "ständig selbst erklärt", versucht in den Dingen selbst eine Qualität zu finden, welche eine Anbindung an vormalige Kommunikations- und Ordnungssysteme programmatisch ablehnt. Stoff, Zahl und

³⁰¹Beide Begriffe aus: Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“.

³⁰²Wünsche, *Bauhaus: Versuche, das Leben zu ordnen*, S. 26.

³⁰³Gropius, „Monumentale Kunst und Industriebau“, S. 30–31.

Bewegung sind die Grundelemente, die produktiven Raumbausteine, welche, proportioniert, rhythmisch geordnet und ausbalanciert, den neuen Raum aufspannen.

Die Aktivierung des Raumes stellt entsprechend der hohen Wertigkeit, die der Bewegung zugeschrieben wird, ein neues Bezugssystem auf, das sowohl den praktischen Anforderungen entgegenkommen, wie auch eine Erfahrung gewährleisten soll, die dem modernen Menschen fehlt: ein Bezugssystem, das der Dynamik und dem abstrakten Zusammenhang in der Lebenswelt entspricht. Die Bewegung wird immer weniger zu etwas, das (von einem festen Standpunkt aus) beobachtet wird, sondern zu etwas, das erlebt wird und gewährleistet werden soll, zu einer Gesetzmäßigkeit, die das Befinden im Raum neu definiert. Es ist eine der durchgängigsten und komplexesten Eigenschaften, die Gropius in die Dinge hineinlegt. Innen- und Außenbezug spielen dabei eine Rolle. Viel wichtiger erscheint dabei jedoch die raumgewährende, übermenschliche Eigenschaft, sich soweit zurückzunehmen, dass eine Raumdurchdringung, die Verschränkung von Räumen ermöglicht wird. Den direkten Bezug zum urbanen Bewegungsraum wie im Bauhausgebäude in Dessau braucht es dabei noch nicht einmal. Die Bewegung im (Bau)Körper an sich, die selbst-ständige, in Bewegung gesuchte Balance, unter anderem erzeugt durch das Spiel zwischen Raumaussparung und Fläche, ermöglicht ein allseitiges ein- und umgreifen von Raum und damit verbunden eine allräumliche Verortbarkeit der Baukörper. Eine Eigenschaft, die sich, wie Wünsche am Beispiel des Hauses Gropius demonstriert, im Innenraum in den beweglichen Installationen oder den Möbeln (von M. Breuer) wieder spiegelt. Das Konzentrieren und "Entlasten" der Form zugunsten ihres offenen Bezugs zum (Um)Raum geht hier zum Teil soweit, dass die Dinge selbst fast keine "tragende" Rolle mehr spielen können. „Übrig bleibt ein Raum der geistigen Repräsentation“³⁰⁴, schwerelos-selbstlos, abstrakt-dynamisch. Der Stuhl Marcel Breuers, der schließlich nur noch in einer „elastischen Luftsäule“³⁰⁵ besteht (Abb. G.48), das (Eisen aus) Glas, dem Gropius die utopischste Kraft der Zeit zuschreibt, sind Sinnbilder einer Körperlichkeit, die auf die Repräsentationsfähigkeit eines Eigenwertes, auf eine räumliche Präsenz verzichtet. Reiner Gedanke, reine Funktion, unglaublich flexibel. Aus dem Konzept von Dingen *im* Raum wird ein Konzept eines Allraums, dem räumlichen Äquivalent des „einheitlichen Weltbildes“, dessen (gleiche!) Grundstruktur im Wesen aller Dinge und des Menschen weilt. Aus ihrer „individuellen Beschränkung“ befreit, finden sie ihren Einklang im gesellschaftlichen Raum „ganz von selbst“.³⁰⁶ Dieser Einklang macht Mensch und Dinge frei von einem konkreten Bestimmungs-Ort; er homogenisiert jedoch auch den Raum, in dem sie sich bewegen auf ein beherrschbares wie beherrschendes System.

Die Standardisierung von Lebensvorgängen oder die Typisierung zur Massenproduktion spiegeln diese Art der räumlich-freien Beweglichkeit mit abstraktem Bezugspunkt auf eine "höhere Dienstbarkeit" auf einer anderen Ebene wieder. Der "Wert des Originals",

³⁰⁴Wünsche, *Bauhaus: Versuche, das Leben zu ordnen*, S. 40.

³⁰⁵Bezeichnung von Marcel Breuer in einer Abbildung in der *Bauhaus-Zeitschrift*; zit. n. ebd., S. 49.

³⁰⁶Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“, S. 95–96.

die auratische Authentizität ist hier vollkommen aufgehoben. Der Wert liegt erneut einzig in dem abstrakten Bezug zur großen Einheit. Darüber hinaus gewähren und verkörpern sie die Flexibilität des Konsumenten, die durch die industrielle Produktion gewonnen wird. Die Aneignung dieser Dinge soll nicht nur ein „reibungsloses, sinnvolles Funktionieren des täglichen Lebens“ ermöglichen und die Voraussetzung „zu einem Maximum an persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit“³⁰⁷ schaffen. Sie ist die Bedingung zur *Einheit* in der Vielfalt, die, wie in einem großen Baukasten, von dem gleich die Rede sein wird, die einheitliche Ordnung von Haus, Siedlung und Stadt gewährleistet.

Im Gelebten Raum verweist dieses Abwerfen von Hülle und Stil-Ballast, das Präsentieren von Konstruktion und Maschinen im Wohn- und Alltagsraum vor allem auf eines: auf das Freie, Neue, Andere; auf eine neue Meisterschaft, die dem Menschen die Aneignung der Technologie vor Augen führt und sie ihm zur Verfügung stellt. Dies geschieht im Offenlegen und bewegten Ausbalancieren auf eine andere Art als durch das „Einverleiben“ und Integrieren über ein „verbindliches“ Mittler-Medium.

Worauf Gropius dabei verzichtet, und dies ist elementar, ist nicht nur ein äußerlich zentrierter Raum, der haltende manifeste Rahmen, auf dem Behrens noch aufbaut. Die materielle Hülle, die wiedererkennbare „Stil-Hülle“ und die ortsgebundenen, ausgezeichneten Zentren sind jedoch als Deutungsmoment auch Schutz und Leitsystem, die Ergriffenheit (emotionale Zentrierung) wie Orientierung bieten. Ein auf seine objektivierte Bestandteile und den ideellen Gehalt der Gemeinsamkeit reduzierter Raum, der auf eine kulturell-historische Füllmenge (auf eine Geschichte) verzichtet, ist enorm anspruchsvoll und bietet ebensowenig Rückzugsmöglichkeit³⁰⁸ wie sinnlichen Halt. Gropius' Vision der künstlerisch-ideellen Durchgeistigung als Aneignungsform im Dienste der Freiheit des Nutzers, der Teilhaber an der Idee ist, setzt hohe Erwartungen an das ideelle Engagement der Rezipienten. Nur die Teilhabe an der Idee ist es aber, die den Bewohner in diesem so entworfenen Raum wirklich verorten und verheimaten könnte. Der Anspruch an die Disziplin und eine objektivierte Selbstlosigkeit zugunsten des Mitwirkens am gesellschaftlichen Raum ist ein hoher Preis. Das vom einheitlichen Raum durchdrungene Ding rückt so nah an den Globalen Raum, dessen Gesetzmäßigkeit es „atmet“, dass auch hier wieder eine Distanz aufgebaut wird, die eine individuelle Aneignung erschwert – bei aller Kompatibilität. Diesen gesellschaftlichen Raum zu verinnerlichen, ihn zu tragen, bedarf der Kenntnis und des Verständnisses des Ziels sowie den Willen zum Verzicht auf Repräsentation des Eigenen bzw. des Eigenwertes.

In den Texten ab den späten 20er Jahren dringt bei Gropius zunehmend das Bewusstsein durch, dass die geforderte totale Befreiung Gefahr läuft, die Verbindung zum Nutzer zu verlieren. Er erkennt, dass diese radikale Forderung nach Entselbstung und rein logischer, funktions- und technologiebezogener Form- und Raumproduktion die Nutzer Bange machen kann, dass hier mit der Gefahr gespielt wird, zu entfremden. Muss

³⁰⁷Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, S. 101.

³⁰⁸Vgl. Wünsche, *Bauhaus: Versuche, das Leben zu ordnen*, S. 40, 46.

anfangs noch die „Gewöhnung“³⁰⁹ den Rezipienten mit den Dingen vertraut machen, spricht er später von einem langfristigen Erziehungsprozess und einem „aktiven Einbeziehen“ der Nutzer³¹⁰, die sich mit dem ihnen produzierten Raum identifizieren müssen. Ist keine Möglichkeit zur persönlichen Aneignung gegeben, wird das ganze „Eigenleben“ ausgesperrt, dann kommt es, wie Adorno sagt, „an irgendeiner Ecke in Form von Gartenzweigen wieder herein“.³¹¹ Damit jedoch wäre das einheitliche System gebrochen.

6.3. Konzipieren: Wohnraum im Kontext der gesellschaftlichen Raumproduktion

Auf städtebauliche Fragen konzentriert sich Walter Gropius laut eigener Aussage vertieft wieder ab den späten 20er Jahren, nachdem er das Bauhaus verlassen hat. Die „Lösung soziologischer und baulicher Probleme des Wohnbaus“ soll nun den Schwerpunkt seines Schaffens bilden.³¹² Die Untersuchung wird sich im Folgenden den Wohnraumkonzepten widmen, die sich bereits früh, d. h. ab 1911, in Gropius' theoretischen Schriften ankündigen und mit Ende der 20er Jahre Erweiterung und Konkretisierung erfahren. Das Bauen, als Mittel der Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungen und der Neuorganisation von gesellschaftlichem Raum, ist ein Thema, zu dem Gropius früh konzeptionelle Antworten sucht. Der *Große Baukasten*, als seine große Vision einer baukünstlerisch ermöglichten gesellschaftlichen Raumproduktion, wird hier einen Schwerpunkt bilden. Daneben werden diejenigen Projekte herangezogen werden, welche seine gesellschaftlichen Ideale in städtebaulichen Strategien bis zu Beginn der 30er Jahre zu illustrieren vermögen.

6.3.1. Stadtraum, Wohnraum und vermittelnde Elemente

Als eine Folge der „technischen Entwicklung“ hebt Gropius die Tendenz der Aufhebung von räumlich erfahrbaren Gegensätzen hervor, welche die „Zersplitterung“ der Gesellschaft auf einer anderen Ebene begleitet.

„Die rapide Zunahme der Verkehrsmittel, die daraus folgende Durchdringung von Raum und Zeit [,] beginnt die Grenze zwischen Stadt und Land zu verwischen.“³¹³

Die veränderten Möglichkeiten der Raum-Erschließung führen zu einem Ausgreifen der Stadt in räumlicher und technologischer Hinsicht, was „die Errungenschaften der Stadt aufs Land hinaus“³¹⁴ trägt. Dieser Prozess ist eng verbunden mit der Vergesellschaftung

³⁰⁹Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 109 und Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, S. 83.

³¹⁰Gropius, „Totale Architektur“, S. 132 f.

³¹¹Adorno, Theodor W.: *Ohne Leitbild – Pava Aesthetica*, Frankfurt a. M., 1967. Zit. n. Nerdinger, „Walter Gropius – totale Architektur für eine demokratische Gesellschaft“, S. 366.

³¹²Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 65.

³¹³Ebd., S. 66.

³¹⁴Ebd.

von Arbeit und sozialen Funktionen, welche die Organisations- und Produktions-Strukturen der Gesellschaft (Arbeitsformen, Familiengröße, Selbständigkeit der Frau usw.) verändert. Die technologische Entwicklung übt eine Art Zentrifugalkraft aus, die in Gropius' Augen von der Auflösung alter Bezüge und der Homogenisierung des Raumes begleitet wird: Die Kategorien *Raum und Zeit*, *Stadt und Land* sowie *Familie und Gesellschaft* verändern sich; es entsteht eine mit den veränderten Grundlagen zusammenhängende, neue räumliche Qualität, in der diese dialektischen Beziehungen in ihren herkömmlichen Formen nicht mehr bestehen können.³¹⁵

Dieser Entwicklung mit einer „Annäherung von Stadt und Land“ als „Ziel des modernen Städtebaus“ zu begegnen, wie Gropius es Ende der 20er Jahre fordert³¹⁶, erscheint zunächst als eine eigenwillige Antwort. Insbesondere deshalb, weil es gerade diese „Auflösung“ eines greifbaren Zusammenhangs und die Ablösung eines gesellschaftlichen Halts durch abstrakte Strukturen sind, welche die „Verwirrung“ innerhalb der Gesellschaft begünstigen und ein „Zentrieren“ der Individuen auf individuelle Belange zur Folge haben. „Der Mensch braucht Gegensätze zur Anregung und Entspannung“ – das ist die Grundlage des kontrapunktischen Prinzips in Gestaltung und Raumbildung, die Gropius in den frühen 20er Jahren formuliert und später weiter entwickelt.³¹⁷ Der „Gegensatz“, wie er zum Beispiel in dem vermittelten Bezug von Innen und Außen über die konstruktiv gestützten Glasflächen zum Tragen kommt, ist für ihn eine Grundlage der Aktivierung des Raumes. Die gesetzmäßig ausbalancierten Spannungsmomente, wie sie von Gropius auch im Spiel von Fläche und räumlicher Wirkung oder in sich durchdringenden Baukörpern gesucht werden, sind es, welche alle Sinne des Rezipienten ansprechen und so zu einer baulichen Umsetzung des neuen Raumgefühls führen sollen.

In den alten Gegensätzen, die ehemals zwischen Stadt und Land oder verschiedenen „Produktionseinheiten“³¹⁸ bestanden, kann der kontrapunktische räumliche „Ausdruck“ der Gesellschaft nun nicht weiter bestehen. Er ist dabei, sich aufzulösen. Der verdichtete Zustand von „krassesten Gegensätzen“ in den Städten ist Teil und Ausdruck einer „Krankheit“³¹⁹, Teil und Ausdruck eines an sich bereits überkommenen Systems. Die technische Entwicklung ist im Begriff, diese Gegensätze aufzuheben.³²⁰

³¹⁵Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 66. Ausführlicher behandelt Gropius den Zusammenhang von gesellschaftlicher Entwicklung und den Anforderungen an eine architektonische Raumproduktion in: Gropius, „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“.

³¹⁶In: Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 66.

³¹⁷Hier zitiert aus: Ebd. Diese Beobachtung führt Gropius grundsätzlich bereits in seinen Überlegungen zum Kontrapunkt ein (z. B. in Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 89 ff.); er arbeitet dieses Phänomen auf naturwissenschaftlicher Basis weiter aus in: Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“

³¹⁸Gegensätze also, die sich vormals mit Einheiten im Privaten Raum deckten oder verschiedene Mikrokosmen auf Globaler und Privater Ebene beschrieben.

³¹⁹„Die Not der Städte infolge erschreckend zunehmender Funktionsstörungen ihrer alten, kranken Körper verlangt nach Ärzten zu ihrer Heilung“, schreibt Gropius in: Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 73.

³²⁰Ebd., S. 66.

So ist die Annäherung von Stadt und Land für Gropius die konsequente Fortführung des Gedankens, Strukturen zu schaffen, die eine Einheit in der Vielfalt städtebaulich wieder herzustellen vermögen. Eine Gemeinschaft, die auf der Basis ihres „modernen“ Alltags und grundsätzlich vergleichbarer Werte zusammenwachsen soll, muss neben ihren produktiven Kräften auch den Raum „vergesellschaften“ – und hierzu muss zunächst eine städteplanerische, wirtschaftlich-organisatorische sowie materiell-bauliche Grundlage geschaffen werden. Das kontrapunktische Prinzip, zwischen Stadt- und Land, Familie/Individuum und Gesellschaft, städtischem Zentrum und ländlicher Peripherie, muss auf eine neue Art und Weise hergestellt werden.

Die „in sich geschlossene Produktivgemeinschaft“ ist im Laufe des „Maschinenzeitalters“ durch zunehmend abstraktere Organisationsformen ersetzt worden; dies bringt individuelle Freiheiten mit sich („Freizügigkeit zwischen Arbeitsstellen“), aber auch neue Probleme, die sich insbesondere in den Städten, den Agglomerationräumen, niederschlagen. „Verschiebungen“, wie Gropius sagt, „entwicklungsgeschichtliche Veränderungen“, die sich „unabhängig von den wechselnden politischen Strukturen“ überall infolge der technologischen und zivilisatorischen Entwicklung zeigen.³²¹

„Das Gehäuse für die verkleinerte und veränderte Familie wechselte ihren Funktionen entsprechend seinen Charakter. Die Wohnungsgröße verringerte sich, die mechanischen Hilfsmittel für die Hauswirtschaft nehmen zu.“³²²

Die Stadt als „umfassende Verkörperung für Leben und Ordnung der Gesellschaft“ spiegelt ihre Veränderungen und Problemfelder. Die „zunehmenden Funktionsstörungen“ müssen Heilung von Seiten der Kräfte erfahren, die den Willen und die Übersicht mitbringen, „Übel“ und „Wirrnis“ auf einer umfassenden Grundlage zu beseitigen. Wie eingangs bei der Beschreibung der gesellschaftlichen Ebenen bereits erörtert, liegen diese Kräfte nach Ansicht Gropius' nicht in Händen herkömmlicher, einflussreicher gesellschaftlicher Instanzen. Sie liegen insbesondere nicht bei *einer* zentralen bzw. homogen sich zusammensetzenden gesellschaftlichen Gruppe. Der „Willkür des Individuums“, und dieses kann in seinem Sinne auf dezidierte interessenvertretende Personenkreise ausgeweitet werden, soll ein Ende gesetzt werden. Gropius setzt im Hinblick auf eine veränderte Raumproduktion auf die Arbeits- und Künstlergruppen, welche aufbauend auf der Basis sozialer, technischer und künstlerischer Forschung agieren.³²³

„Die neue Baukunst kann die tiefsten Wurzeln dort schlagen, wo sich eine neue Art des Denkens entwickelt, die in schöpferischem Sinne gesellschaftsbildende Wirkung hat.“³²⁴

³²¹Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 72–73.

³²²Ebd., S. 73.

³²³Ebd., S. 73–74.

³²⁴Ebd., S. 73.

Und auf diese "Orte" der schöpferischen Kraft und auf die Gruppen mit schöpferischer, gesellschaftsbildender Wirkung und deren Forschungsergebnisse verweist Gropius, wenn er wie hier in dem Artikel „Die neue Baukunst“ fordert, wissenschaftliche Erkenntnisse, Entschiedenheit und technische Mittel in der Baukunst zu bündeln und mit neuen städtebaulichen Strategien und Wohnformen auf die gesellschaftliche Raumproduktion einzuwirken.³²⁵

Die „Gehäuse“ für die „verkleinerte und veränderte Familie“, die man getrost ausweiten darf auf alle "sozialen Einheiten" der neuen Gesellschaft (d. h. auch Alleinstehende, sich in wechselnden Arbeitsverhältnissen Befindliche, auf die Einzelpersonen innerhalb eines Haushaltes, auf die Gropius ausführlicher in den „Grundlagen“³²⁶ eingeht), müssen den dynamisierten Ansprüchen im Innern wie im Äußeren in ihrer bauräumlichen Struktur entsprechen.

Entsprechend gibt es für Gropius grundsätzlich einmal die funktionsgerechte Innenlösung, die auf die innerhäuslichen Ansprüche der Bewohner antwortet; hier ist es die private Praxis, die eine ihr entsprechende bauliche Organisation und "Gewandung" erhalten soll. Daneben die Organisationsform, die diese Wohngehäuse in einen urbanen Verbund stellt. Sie orientiert sich an der urbanen und globalen Praxis. Die „mobile[n] Wohngehäuse“, die Gropius schon 1925 keine „allzuferne Utopie mehr“ zu sein scheinen, sprechen hier deutlich von dem Primat der Bewegung, die zusammen mit der technologischen Entwicklung den Alltag und die Lebensplanung der Menschen bestimmt. Mit Hilfe dieser mobilen Gehäuse könnte man „alle Bequemlichkeit eines wirklichen Wohnkomforts sogar bei jedem Ortswechsel“ mit sich nehmen.³²⁷

Wie ist nun bauräumlich dem dynamischen Zusammenhang des gesellschaftlichen Raumes zu begegnen, der geprägt ist von hoher Mobilität des „gesellschaftlichen Verkehrs“³²⁸ und dem steigenden, staatlich verbürgten „Recht der Einzelperson“, welche den räumlichen Zusammenhang auf der Privaten (Familienverbund = Haushalt = Haus)

³²⁵ „In diesen schöpferischen Schichten allein können schließlich der Wille und die Entschlossenheit wachsen, die Krisen und Katastrophen unserer Städte zu unterbinden und an die Durchführung dessen zu gehen, was mit Hilfe der technischen Mittel, die wir heute besitzen, schon hätte geschehen können, wenn unsere Mentalität dafür reif wäre. Mit einem Wort: Eine starke Baukunst und die richtige Erziehung dazu hängt ab von der planvollen Lösung der großen Probleme für die Landesplanung, für die Durchdringung von Stadt und Land durch Auflockerung der Städte, von der Verkettung von Industrie und Landwirtschaft, von der planmäßigen An- und Umsiedlung der Bevölkerung nach geopolitischen und wirtschaftlichen Grundsätzen, von der organischen Verbindung der Arbeits-, Bildungs- und Wohnstätten und schließlich auch von der Lösung des Problems der optimalen Wohnform.“ Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 73–74.

³²⁶ Gropius, „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“.

³²⁷ Gropius, „Wohnhaus-Industrie“, S. 97. Vgl. hierzu auch Gropius, „Grundsätze der Bauhausproduktion“, S. 93.

³²⁸ Gropius spricht von dem „Nomadentum der Individuen“ in Freizeit und auf dem Arbeitsmarkt, von der Ablösung einer ortsgebundenen Sesshaftigkeit. Gropius, „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“, S. 132 f.

wie auf der Globalen Ebene (Arbeitsverbund = Arbeitsstätte) zunehmend auflösen?

Statt einer patriarchalen Ordnung, einer hierarchisch-festen Struktur, die sowohl der Dynamik als auch dem Ideal des "vollendeten Individuums", die Gropius für Baukunst und Gesellschaft als Ziel anstrebt³²⁹, entgegensteht, muss eine neue Gesetzmäßigkeit den Zusammenhalt gewährleisten. Für Gropius heißt dieses Prinzip, auf einen Nenner gebracht: „Weg der Ratio“. Die Ratio ist die Grundlage eines „zukünftigen überindividuellen genossenschaftlichen Zusammenschlusses aller Individuen“.³³⁰ Vom Wirtschaftsleben der Völker ausgehend, wird die Idee der Rationalisierung für Gropius zu einer geistigen Bewegung, die den verlorenen Zusammenhang wieder herzustellen im Stande ist:

„Diese das menschliche Gemeinschaftsleben berührende erweiterte Auslegung des Rationalisierungsgedankens – ratio: Vernunft – wird auch zur Grundlage der modernen Baugesinnung; denn die Wohnung des Menschen, das Gehäuse seines Lebens, die Zelle des größeren Gemeinschaftsbildes, der Straße, der Stadt, ist ein komplexes Element, dessen Vielfältigkeit nur durch Vernunft im höheren Sinne zu einer Einheit gebunden und gestaltet werden kann.“³³¹

Der Weg der Ratio prägt nicht allein die neue Ausrichtung der industriellen Produktion, sondern soll sich auch auf das neue „Gemeinschaftsbewusstsein“³³² auswirken. Dieses "General-Prinzip" wird nicht nur die Struktur der Stadt, sondern auch die kleinste Zelle des gesellschaftlichen Raums, die Wohnung, prägen. Die jeweilige bauliche Ausprägung wird diese universale Gesetzmäßigkeit spiegeln.

Entsprechend favorisiert Gropius zwei Wohn- und Bauformen, die er in der städtisch-ländlich durchdrungenen, *aufgelockerten Stadt* für umsetzbar und rational erachtet. Einmal das Gehäuse für eine Wohneinheit und dann das Gehäuse, das viele Wohneinheiten in sich trägt: „Flachhaus“ und Hochhaus, das einstöckige Einzelhaus bzw. das 10- bis 12-stöckige Hochhaus, mit jeweils ausgedehnten Grünflächen von bis zu 100m Freiflä-

³²⁹Diese Zielsetzung ist für Gropius von besonderer Wichtigkeit. Sie beschreibt gleichzeitig einen deutlichen Unterschied zu Behrens. Für letzteren hatten sowohl die „Zwangsherrschaft des Kriegsstaates“ sowie die „Geldherrschaft des Industriestaats“ die „besitzende Klasse“ zu den Bestimmenden der Globalen Ordnung gemacht. Die gesellschaftliche Ordnung, die Gropius anstrebt, hat das vollendete Individuum zum Ziel, weil hierüber theoretisch die Interessen aller zum Maß der Globalen Ordnung werden. „Der egoistische Individualismus“ muss zum „sozialen Individualismus“ werden und „das vollendete Individuum“ zum Ziel des Staates. Der Aufbau einer entsprechenden Gesellschaft ist das Mittel hierzu. Gropius, „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“, S. 131.

³³⁰Ebd.

³³¹Gropius, „Bebauungsplan und Wohnformen der Dammerstock-Siedlung“, S. 140; fast mit dem selben Wortlaut in: Gropius, „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“, S. 131.

³³²Ebd.

che zwischen den Häusern und Gärten auf den Dächern.³³³ Das Auseinanderziehen des „Steinmeeres“³³⁴ in breit aufgefächerte Zeilenkämme, die dem Bewohner in jedem Stockwerk „Licht, Luft, Sonne und Wohnruhe“, darüber hinaus Ausblick und die Nutzung von Grün („Auslauf“) gewährleisten, wird sein Mantra zur Heilung der Städte.³³⁵ Das mittelhohe Stadthaus von drei bis vier Stockwerken hingegen lehnt Gropius ab. Es zeigt nicht die Vorzüge des Hoch- oder Flachbaus, die Gropius zum einen auf Bodenpreis und Flächennutzung, zum andern auf die ihm so wichtige Besonnung und verfügbare Freifläche bezieht. Dieses Konzept will er für den gesamten städtischen Raum umgesetzt sehen, also auch für die „City“, die Behrens noch zu einem vertikal-verdichten Zentrum auftürmen wollte.³³⁶ Auflockerung, Festschreibung der Gebäudehöhen sowie eine Flächennutzungsziffer, welche die massive urbane Ballung verhindern und gleichzeitig die innerstädtischen Wege nicht über die Maßen verlängern sollen, bleiben, wie Nerdinger betont, trotz vielfach laut werdender Kritik Gropius' Rezept für die moderne Stadt.³³⁷ Ein mittelhohes, idealerweise 11 Stockwerke hohes Netz, das sich theoretisch endlos weit erstrecken könnte; durchbrochen nur von Verkehrswegen, die, ähnlich der *Ville contemporaine* oder der *Ville radieuse* von Le Corbusier³³⁸, Arbeiten und Wohnen in Wohnquartiere, Arbeits- sowie Frei- bzw. Grünflächen auseinander sortiert.

Das Aufbrechen der kapitalistisch zusammengedrängten Bau- und Menschenmassen durch ein rational durchlüftetes, betriebstechnisch optimiertes Raster, wie es Gropius erstmals in Karlsruhe-Dammerstock oder Berlin-Siemensstadt (Abb. G.40 und Abb. G.41) in einem größeren urbanen Umfang realisieren kann – wenn auch nicht 11-stöckig. Das ideale Ergebnis beschreibt Gropius folgendermaßen:

„Hier dringt die Natur in die Großstadt ein, und wenn auch alle Dächer zu Gärten werden, so verschwinden die alten Schrecken der Mietskaserne, und der Mensch findet sich statt dessen in einer grünen Stadt, in der ihm das Erlebnis der Natur zum täglichen, nicht nur zum Sonntagsereignis wird.“³³⁹

³³³Zu seiner proklamierten Idee des Hochhauses entwirft Walter Gropius ein Modell (Abb. G.43 und G.44). Zu den vorgeschlagenen Einzelhäusern gibt es nicht *den einen* Vorschlag. Vielmehr stellen nach Ansicht der Autorin die Versuche zum Großen Baukasten und die Typen, die Gropius z.B. für die Siedlung Törten (Abb. G.32 ff.) oder der Weissenhofsiedlung (Abb. G.36 ff.) entwickelt, Beispiele einer Umsetzung dar.

³³⁴Gropius, zit. n. Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, S. 158.

³³⁵Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 67.

³³⁶„Wie kann man nun den Übeln der Citygebäude, ihrer Licht-, Luft und Raumnot und dem Lärm zu Leibe gehen? Wenn die Beschränkung der City [...] zur Beschränkung der Verkehrswege von Geschäftsstelle zu Geschäftsstelle als Grundforderung bestehen bleiben muss, gibt es auch hier nur eine vernünftige Lösung.“ „Der planlose Widersinn der amerikanischen Wolkenkratzerquartiere“ wird von Gropius genauso abgelehnt wie die ihn bedingende Bodenspekulation. Die durchschnittliche Gebäudehöhe von 11 Stockwerken erscheint ihm für die europäische Stadt als das Optimum. Ebd., S. 71–72.

³³⁷Vgl. Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, S. 19 ff., 139 f.

³³⁸Den Eindruck und Einfluss von Le Corbusiers Schaffen auf Gropius, insbesondere seiner Publikation *Vers un architecture*, beschreibt Nerdinger in: Ebd., S. 17 ff. Vgl. Abb. G.49.

³³⁹Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 67.

Das Pendant zum Hochhaus stellt, bei niedrigerer „Ausnutzungsziffer“, das „Flachhaus“³⁴⁰ (i. e. das Kleinhaus) dar, das Gropius in den Randzonen der Stadt ansetzt. Hierfür sind die Prototypen früher geschaffen worden. Die Siedlung Törten (Abb. G.34 und G.35), die 1923 im Zuge der Bauhaus-Ausstellung in Dessau begonnen wurde, erfährt denn auch 1928 eine staatlich geförderte Erweiterung.³⁴¹ Die beiden Bauten der Weissenhof-Siedlung (Abb. G.36), sind Fortsetzungen in der Entwicklung dieses Wohnbautyps; insbesondere im Hinblick auf die hierin unternommenen Versuche, den Wohnbau über eine industrielle (Vor-)Fertigung zu rationalisieren und dadurch die Verfügbarkeit günstigen Wohnraumes zu erhöhen.

Der Siedlungsraum wie die ihn durchdringende Natur erscheinen in beiden Wohnkonzepten so „planmäßig ein[ge]fangen“ wie die Sonnenstrahlen, deren Verfügbarkeit Gropius für jeden Wohnenden garantieren möchte.³⁴² Die zwischen den Bauzeilen und konstruktiv ausgesparten, drahtartig umspannten Balkonquadraten (Vgl. z. B. Abb. G.38) eingefangene Natur ist jedoch kaum mehr Privatraum, geschweige denn romantisch-chaotischer Gegenpol des geordneten Beisammenseins. Die planmäßig zur Verfügung gestellte Grünfläche ist so öffentlich-gemeinschaftlich, dass der Übergang vom Globalen und Urbanen zum Privaten Raum hier keine geschützten Aneignungsmöglichkeiten mehr für die Bewohner bietet. Das Spiel mit dem Bezug von Innen und Außen, das kontrapunktisch gedacht den Raum aktiv machen und die Bewohner aus der städtischen Enge befreien soll, wird zur homogenen Grauzone ungewissen Besitzes, die sich im Laufe der Zeit als problematischer Raum bei vielen der so gemeinschaftlich gedachten und entworfenen städtebaulichen Konzepte herausstellt. Das Identifikationspotential dieser Siedlungsräume ist so stark rational ausgerichtet, dass dem Gelebten Raum der Bewohner nichts als eine grüne Leere und der Wert des Allgemeinen bleibt. Zu wenig, wie sich herausstellt, um die ohnehin schon entwurzelten Städter in einem dynamisch-bewegten Raum zu binden.

Es ist eine große Idee, im Glauben an die am Rationalen und Funktionalen genesende Gesellschaft ausgesprochen, die nichts desto trotz neben der Bauwirtschaft den Lebensraum – und damit die Menschen selbst, ihren Konkreten und Gelebten Raum – nach dem Diktum einer sozialen Gemeinschaft ausrichtet; Raum und Bewohner unter das Diktat der Repräsentation einer „freien“, und gerade deshalb abstrakt verhängten Ordnung stellt. Der Baukasten im Großen, der unter Punkt 6.3.3 besprochen wird, spiegelt diese Ausrichtung des gesellschaftlichen Raumes in Ambition und Form wieder. Wie bei der Musik, so der Vergleich von Gropius, die „durch das wohltemperierte Klavier [...] die ganze Welt der Töne in eine begrenzte Gesetzmäßigkeit zerlegt hat“, sollen Struktur und Elemente die Freiheit des Einzelnen gewährleisten und dabei stets das „große Ganze“ repräsentieren.³⁴³ Die Ordnung, die in diesem Raum das harmonische Zusammenspiel

³⁴⁰Gropius, „Die neue Baukunst“, S. 67.

³⁴¹Vgl. Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, S. 20.

³⁴²Gropius, „Bebauungsplan und Wohnformen der Dammerstock-Siedlung“, S. 138.

³⁴³Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 107.

garantiert, ist keine "erfahrene" oder erfahrbare, sondern ein abstraktes System, das mit Operanden der Technologie wie der sozialen Ethik und Moral operiert. Die Einheit in der Vielfalt ist nur unter Aufgabe eines individuellen Ausdrucks und einer Zentralität herzustellen, die keinen konkreten räumlichen Sammelpunkt vorhält, nur ein Raster – oder einen anonym gegliederten, aufgelockerten "Zwischenraum"; dieser ist jedoch erforderlich für die abstrakt-räumliche Freiheit, die gesellschaftsräumlich vorzuhaltende Unabhängigkeit des Einzelnen innerhalb des Systems. Diese Siedlungskonzepte sind bauräumliches Äquivalent und Lösung der paradoxen Forderung, Stadt und Land zu verschmelzen, ohne dabei die Stadt als Körper und Organismus aufzulösen.

6.3.2. Wohnraum als Gemeinschaftsraum? Das einzelne Element und die Gruppe

Gropius' frühe metaphysische Vorstellung vom Allraum, aus dem Ausschnitte "herausgedacht" und materialisiert werden, findet ihre Entsprechung in der künstlerischen Vision des einen und einheitlichen Ganzen, auf dessen verbindende Gesetzmäßigkeiten der Künstler das Materielle wesensforschend konzentriert und zu einem harmonischen Zusammenklang führt. Diese Grundidee des "Teiles im und vom Ganzen" findet seine gesellschaftsräumliche Entsprechung im entgrenzten, umfassenden Gemeinschaftsraum, in dem das Individuum als "freier" Teil der Gesellschaft agiert und dennoch im Ganzen des gemeinsamen Raumes aufgeht. Diesem Ziel verpflichtet Gropius in über die Jahre wechselndem Tonfall die Baukunst, was insbesondere die Rolle, die er dem Architekten zuschreibt, verdeutlicht: Jenen sieht er als Organisator und Entwerfer eines massentauglichen Wohnbaus. Die verbindende Grundlage ist die Idee, dass über eine entworfene Struktur das „Handeln des einzelnen Menschen in nutzbringenden Zusammenhang mit dem Wohl der Gesamtheit zu bringen“ sei; dass über die "Ratio" als Grundlage der gemeinsamen Raumproduktion Wohnung, Straße und Stadt „zu einer Einheit gebunden und gestaltet werden“ können.³⁴⁴ Das Bauhaus in Dessau kann als *die* Verkörperung dieses Gedankens angesehen werden. Hier werden Wohnen, Lehren, Lernen und Arbeiten, urbaner und privater Raum, als Ausdruck einer "globalen Idee" in einem Gebäudekomplex vereint. Ein "Haus", das alle drei Ebenen der gesellschaftlichen Ordnung in sich aufnimmt und deren Einheit verkörpert.

Die perspektivische Raumausrichtung Behrens' wird bei Gropius zugunsten dieses gesellschaftsräumlichen Zieles aufgehoben und der universellen, rationalen, "allräumlichen" Gesetzmäßigkeit des Systems unterstellt; die Anordnung der "Zellen" des „größeren Gemeinschaftsbildes“³⁴⁵ folgt entsprechend nicht mehr *einem* urbanen Erfahrungsraum, der sich zu manifesten örtlichen Zentren ausrichtet – diese stehen nicht mehr fest – sondern sie "wesen" in jedem einzelnen Element des gesellschaftlichen und baulich manifesten Raumes. Statt der alten wird die rational-funktionale Ausrichtung, wie die Wesensforschung in der Gestaltung, zu einem Prinzip des Stadt- und Wohnbaus erhoben,

³⁴⁴Gropius, „Bebauungsplan und Wohnformen der Dammerstock-Siedlung“, S. 140.

³⁴⁵Ebd.

das die Dinge (Wohnungen) in ihrem Verbund hält. Die Repräsentation dieses Prinzips entspricht noch Gropius' Raumdefinition von der durch Zahl und Bewegung geordneten, und dadurch erfassbaren, Materie. Kaum schöner kann man den neuen Bezugsrahmen beschreiben, als es Kurt Schwitters in seiner Werbekarte zur Dammerstocksiedlung tut:

„Sie werden es sicher schon bemerkt haben, wenn sie im Zug sitzen und der kommt so richtig in Fahrt, so ruft der immerzu: **Dammerstock, Dammerstock, Dammerstock, Dammerstock**. Er hat es mit seinem einfachen D-Zug Verstand begriffen, das **der Dammerstock die** Siedlung ist, die sie unbedingt gesehen haben müssen. **Dammerstock, Dammerstock, Dammerstock, Dammerstock**. So rollt ein D-Zug nach dem andern in Karlsruhe an. **Dammerstock, Dammerstock, Dammerstock, Dammerstock**...“³⁴⁶

Dammerstock ist das lautmalerische, horizontal langgestreckte Äquivalent z. B. zur Siedlung Törten in Dessau, welche über dem Produktions-Band des Bautrosses errichtet wurde (Abb. G.40; G.31 und G.32). Die Abbildung von verdichtetem bzw. auslaufendem Handeln, von einem Zentrum aus gesehen, erhält durch die neuen Produktionsprinzipien und das Dekret der Auflockerung des gesamten Stadtraumes eine neue Struktur, die ihre Kriterien offenlegt. In Dammerstock wie Törten ist „die gestreckte Form“ wahrhaftig „nicht nur zweckmäßig, sondern auch Symbol.“³⁴⁷

Der Gesamtkörper, insbesondere derjenige der Großsiedlungen von Gropius, spiegelt nicht mehr *einen* erfahrbar zentrierten Raum, sondern das Gegenteil, den dynamisch sich (re-)produzierenden, den sich an der individuell freigestellten und optimierten Bewegung des modernen Produktions-Alltags ausrichtenden Raum. Als abstraktes Ganzes wird dieser auf die elementaren Einheiten übertragen, welche diesen Zusammenhang in ihrem Verbund repräsentieren. Gerade die Fehl- bzw. Freistellen zeichnen ihn dabei zusätzlich aus. Das *Raum lassen*, der offene und dennoch gesetzmäßig zusammengehaltene Verbund, impliziert eine rationale Dynamik und die Freiheit der Bewegung. Hier ist kein rhythmischer „Tanz der Massen“ zu bestaunen. Der Angelpunkt dieses Raumes liegt im abstrakten Verbund, der eine „geistige Füllung“ zulässt – aber auch einfordert. Die auratische Zentrierung wird hier völlig zugunsten einer rational und geistig verbindenden Größe aufgegeben.

Wie Gropius sagt, ist es die Ratio, die das Handeln des einzelnen Menschen in (nutzbringenden) Zusammenhang mit dem Wohl der Gemeinschaft stellt. „Wer Wesentliches zu der neuen Baukultur beitragen will, muss zuerst eine Lebenskultur in sich entwickelt haben“; die hierzu von Gropius eingeforderte „gelebte Objektivierung, die Ich-Überwindung“³⁴⁸, findet in diesem Prinzip Ausdruck ihres gemeinschaftlichen Anspruchs

³⁴⁶Siehe Abb. G.42.

³⁴⁷Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 109.

³⁴⁸Gropius, „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“ und Gropius, „Die neue Bau-Gesinnung“, S. 96.

und muss von Gestaltern wie Bewohnern getragen werden. Das rationale Prinzip kann den gesellschaftlichen Raum, vom „Makrokosmos“ des Globalen Raumes hinunter, über den Stadtraum bis hinein in den „Mikrokosmos“ der Wohnung, im Verbund halten. Auf diese Weise von dem unnötigem Ballast alter Repräsentationsformen dieses Zusammenhangs befreit, soll sich das Leben nun ungehemmt und reich entfalten können.³⁴⁹

Törten, Siemensstadt, Dammerstock usw., diese Stadt-Wohn-Räume kennen *das* Zentrum nicht mehr und sie bilden auch keinen „menschlichen Rhythmus“ mehr ab, der von einer Instanz und einem Standpunkt aus choreographiert und dominiert wird; sie sind nicht, wie Behrens es sich vorstellt, eingebunden in einen rhythmischen wie visuellen Bezugsrahmen, in dem Arbeitsstätte und zentrale Einrichtungen eine Mitte darstellen. „Das Individuum hat immer recht“³⁵⁰ – diese Absolut-Setzung von Freiheit, die den häufig vergessenen Gegenpol der bindenden Gesetzmäßigkeit bei Gropius (und nicht nur bei ihm) darstellt, das Recht des Dings wie des Menschen nämlich auf eine wesenskonforme Ausbildung, muss auf einem grundständig gleichwertigen und damit homogenen Raum aufbauen, in dem eine allseitige, selbstbestimmte Bewegung möglich ist. Diese Unabhängigkeit von einem zentralen Standpunkt oder vorgegebener Ausrichtung ist bei der Untersuchung der Aneignungsstrategien bereits angeklungen und wird unter Punkt 6.3.3, Typen, Technik und räumliche Ausrichtung, nochmals aufgegriffen werden. Der Baukasten im Großen ist die bauliche Umsetzung des paradoxen Prinzips der „Einheit im Ganzen“, die dennoch maximale Flexibilität gewährleisten soll. Dies ist nur auf der Grundlage eines „neutralen“ Grundrasters und einem räumlich „allseitig“ ausgerichteten bzw. in sich ausbalancierten Rhythmus möglich, wie er zum Beispiel durch parallele Anordnung, rechtwinklige Raster oder Cluster entwickelt werden kann.³⁵¹

Der darauf folgende Schritt, den Gropius vollziehen muss, ist das gleichzeitige Einziehen bzw. Ausdehnen der „Zentren“ im gesellschaftlichen Raum. Das Setzen des gesellschaftlichen Raumes als absoluten Wert, der sich nicht mehr monumental manifestiert, sondern über eine innere Bindung in allem wohnt – Bewohner wie materielles Substrat durch abstrakte, rationale Prinzipien (Selbst-Objektivierung \Rightarrow Selbstrücknahme \Rightarrow „Raum-Durchlässigkeit“ = abstrakte Dynamik) verbindet –, beschreibt bereits diese doppelte Bewegung des allumfänglichen Allraums und seine Manifestation in jeder einzelnen „Zelle“:

„Nichts besteht an sich, jedes Gebilde wird zum Gleichnis.“³⁵²

³⁴⁹Das aus der Umsetzung der geforderten Reduktion auf wesenskonforme Standards im Alltagsleben Freiheit erwächst, formuliert Gropius u.a. in: Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, S. 8 und Gropius, „Bilanz des neuen Bauens“, S. 154.

³⁵⁰Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115.

³⁵¹Ein clusterartig erweiterbares System zeigt Gropius später, in *Apollo in der Demokratie*; im Zuge seiner Erläuterung zu der von ihm (dann immer noch) favorisierten Bauweise mit vorfabrizierten Bauelementen zeigt er eine Elementarschule, deren nach allen Seiten ausgreifende Baukörper auf einem einfachen Quader-System basiert, die in einer Art „wachsendem Haus“ kreuzweise aneinander gehängt werden (Abb. G.56). Eine vergleichbare Umsetzung dieses Konzeptes könnte man in der Walter-Gropius-Schule in Berlin Neukölln (1968) sehen.

³⁵²Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 83.

In den Wohnkonzepten von Gropius spiegelt sich dies im “Transzendieren” auf den gesellschaftlichen Generalnenner und im Einziehen des gemeinschaftlichen Makrokosmos in den Wohnraum, in das Haus hinein. In seinen Entwürfen zum “Großhaus” wird dieses Phänomen besonders deutlich. Hier verlegt Gropius mit gemeinschaftlichen Einrichtungen wie einer Bar, Leseräumen und einer Bibliothek, Sportbereich, Tanz- und Musikbereich usw., Funktionen und Bereiche aus dem öffentlichen Raum in das Wohnhaus hinein. Auf der Werkbund-Ausstellung in Paris 1930 kann er den Entwurf seines Wohnhochhauses mit (dort realisiertem) Gemeinschaftsraum (Abb. G.43 und G.46) einem größeren Publikum vorstellen. 1931, auf der Deutschen Bauausstellung in Berlin, zeigt er diese Idee nochmals unter dem Thema „Die Wohnung unserer Zeit“. Hier wurde nun auch, wie Nerdinger betont, mehr Wert auf die Darstellung des gesellschaftlichen Kontextes gelegt und die Veränderung des Wohnens im Zusammenhang der „Auflösung der geschlossenen Produktionsgemeinschaft [...] durch die fortschreitende Vergesellschaftung der Arbeit“ dargestellt.³⁵³

Neben der Wohn-Zelle, dem Gehäuse des privaten Lebens, stellt der Gemeinschaftsraum Funktionen des gesellschaftlichen Raumes allen Bewohnern des Wohnhochhauses zur Verfügung. Hier wird der ergänzende Teil des „größeren Gemeinschaftsbildes“³⁵⁴ verortet. Damit wird in diesem Wohnkomplex eine komplette, unabhängige Einheit im Stadtraum geschaffen, die alle Wohnsiedlungs-Funktionen in sich trägt. Hier eine Verbindung herzustellen, von Gropius’ Konzept des gesellschaftlichen Gesamtkörpers und seiner Manifestation in einem Großhaus zu Le Corbusiers Wohnstadt, die in der *Unite d’Habitation* in Marseille ihre wohl berühmteste Umsetzung erfahren hat, liegt nahe. Als Pendant fehlt beiden Wohnkonzepten nur die Arbeitsstätte, um den Stadtraum funktional komplett zu umreißen. Da dieser Bezug räumlich jedoch nicht mehr festzuschreiben ist, kann er nur noch abstrakt bestehen. Der Gemeinschaftsraum von Gropius, oder auch Le Corbusiers Haus-Stadt, kann daher als ein Raum der Repräsentation der neuen Gesellschaft gelesen werden. Gerade in ihrer Funktion als *Orte der Gemeinschaft*, die darüber hinaus nur noch ideell besteht, bekommen die Gemeinschaftsräume den Anklang eines materialisierten, gesellschaftlichen Allraums, einer dezentralen “geistigen” Mitte, die aus dem Alltagsraum “Stadt” zusammen mit den alten Formen der Wohn- und Produktionsgemeinschaft verschwunden ist.

Auch Sabine Kraft stellt gegen Ende ihrer Untersuchung der Privatbauten Gropius’ die Frage, ob gerade mit dem “befreiten” Kern der Wohnungen, die sie betrachtet (u. a. die Meisterhäuser in Dessau), nicht Repräsentationsräume geschaffen werden, die im Grunde die Funktion alter Repräsentationsräume (Salon etc.) weiter führen.³⁵⁵ Dieser Überlegung kann hier nur zugestimmt werden. Vor allem die Repräsentation der neuen gesellschaftlichen wie baukünstlerischen Gesetzmäßigkeiten scheint die Wohn-Zimmer

³⁵³Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, S. 158.

³⁵⁴Gropius, „Bebauungsplan und Wohnformen der Dammerstock-Siedlung“.

³⁵⁵Kraft, *Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau (1925/26) und Lincoln/Mass. (1938)*, S. 87 ff.

hier zu bestimmen (vgl. Abb. G.30 und G.38). Das hierin vorgestellte Wohnen, das Bewohner wie Dinge rational von Repräsentationsfunktionen und alter Starre zu befreien sucht, stellt die Kriterien der gemeinsamen Raumproduktion ostentativ in den Vordergrund. Was in den Meisterhäusern oder, noch deutlicher, im Haus am Horn, in die "Mitte" gerückt wird, ist der ballastfreie Raum, der so selbstlos geistig ist, dass er, wie Wünsche es formuliert, fast wieder zum Luxusartikel gerät, statt zu einem wirklich praktischen (und wohnlichen) Raum.³⁵⁶ Diese von Alltagspflichten freigeräumten Zentren der Wohnungen (im Wohnhochhaus wie in den Einzelhäusern) präsentieren die neue Zentralität und stellen ihre – geistige – Verbindung vom Innen- zum Außenraum, zum allumfassenden Gemeinschaftsraum in den Vordergrund.

Die Folge davon ist, dass nun innerhalb der Mauern, die vormals die Private Ebene von der Urbanen trennten, Private und Urbane bzw. Globale Ebene sehr eng beieinander liegen. Der Komplex des Wohnhochhauses, und in Ansätzen auch das Einzelhaus, spiegelt den gesamten gesellschaftlichen Raum – soll ihn im "Kleinen" abbilden. Der Mittlerraum wird in einen anonymisierten Umraum transformiert, in den die Wohnhochhäuser bzw. die Flachbauten hineingesetzt werden und dort "schweben"; sie ankern in sich und ggf. auf einem städteplanerischen Raster, nicht mehr an visuellen Bezugspunkten in ihrem konkreten Umraum (besonders deutlich wird dies bei Gropius' Privatbauten oder in den gestelzten Bauten von Le Corbusier³⁵⁷). Der Unterschied zu Behrens ist, dass hier kein manifestes "äußeres" Zentrum mehr als Gegenpol etabliert wird – genauso, wie der körperliche Verbund der Wohnungen aufgelöst wird. Es gibt nur noch die unsichtbare Balance zwischen verschieden-funktionalen Teilen eines Gesamtkörpers.

Le Corbusier hat den Gedanken der Stadt im Wohnhaus, des Wohnhauses als Stadt, dezidiert ausgesprochen und programmatisch als Ziel verfolgt. Bei Gropius ist dieser Ansatz gleichfalls zu erkennen. Die "Auflösung" der alten Stadt findet demnach nicht nur durch eine urbane Ausdehnung und die Angleichung von Stadt und Land statt, sondern sie beinhaltet auch eine Art von "Implosion" gesellschaftlicher und städtischer Strukturen, die sich nun innerhalb eines neuen, privat-urbanen Rahmens finden. Die klar räumlich und materiell formulierten Übergänge (Hüllen) von der Privaten Ebene zur Globalen werden abgeworfen und die Mittelebene darüber zu einem allräumlichen Abstraktum, wie das auf ein gemeinsames Ganzes verweisende Prinzip, welches sich nun im rationalen System, in der Organisation und durch den intrinsischen Verweis der Dinge auf ihren "inneren" Verbund, wiederfindet. Das real-räumliche "Zentrum", zu dem man gehen oder fahren kann, wird zugunsten kleiner, "gemeinschaftlich-privater" Zentren und eines abstrakten Ganzen aufgehoben. Die bewusst geöffneten "Leerstellen"

³⁵⁶ Wünsche, *Bauhaus: Versuche, das Leben zu ordnen*, S. 40 f.

³⁵⁷ An dieser Stelle sei angemerkt, dass die "Naturbehandlung", der Umgang mit dem natürlichen Umraum, bei Gropius und Le Corbusier gänzlich verschieden ist. Die beiden Architekten sollen hier nicht über einen Kamm geschert, sondern lediglich ihre Konzeptionen eines gemeinschaftlichen Wohnens betrachtet werden, die sie als Antworten auf die veränderten gesellschaftlichen Strukturen formulieren. Diese weisen nach Ansicht der Autorin Parallelen auf.

des Raumes sind die Garanten seiner impliziten und garantierten Dynamik (der Freiheit des Individuums sowie des sich im stetigen Wandel befindlichen gesellschaftlichen und urbanen Raumes); sie sind aber gleichzeitig auch seine Problemzone. Die Frage danach, wem dieser Raum "gehört", drängt sich förmlich auf – sowohl *vor*, wie auch *in* den Wohnungen. Kann sie von den Bewohnern nicht beantwortet werden, bleiben sie "Fremde in der Heimat".

6.3.3. Typen, Technik und räumliche Ausrichtung: Bewegung im System

Ein Baukasten im Großen

Der *Große Baukasten* ist das System, das Gropius entwirft, um den von ihm angestrebten gesellschaftlichen Raum umsetzen zu können. Die "Technik" fungiert hierbei sowohl als dienendes Werkzeug in der industriellen Vorfertigung von standardisierten Bauteilen sowie als Symbol für die Gesetzmäßigkeiten, die diesen Raum "generieren". Um die bereits mehrfach angesprochene Bewegungsfreiheit von Ding und Mensch in diesem Raum zu gewährleisten, benötigt Gropius ein hochleistungsfähiges produktives System, das Komponenten vorhält, welche die erforderliche Flexibilität der Produktion, der Produkte und die materielle "Tragfähigkeit" garantieren können.

Gropius' Lösung lautet knapp gefasst: Typisierung der Bauteile, Variation im Baukörper. Dieses Rezept gewährleistet Freiheit in der Ausführung sowie Kombinationsmöglichkeiten der einzelnen Elemente und stellt dennoch ein einheitliches Erscheinungsbild sicher.

„Die Lösung des Problems muss darin gesucht werden, die Bauteile zu typisieren und zu verschiedenen Wohnorganismen zusammen zu montieren, also aus neuen technischen und neuen räumlichen Voraussetzungen einen Baukasten im Großen zu schaffen, aus dem sich je nach Kopfzahl und Bedürfnis der Bewohner verschiedene Wohnmaschinen zusammenfügen lassen.“³⁵⁸

Der *Große Baukasten* ist die sprachliche Figur für das Konzept, unter dem Gropius eine große Idee zu realisieren versucht. Die Grundlagen formuliert er bereits in seinem Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft, das er 1910 entwickelt. Schon hier fordert er eine Standardisierung von Grundrissen und Bauteilen bis hin zur Inneneinrichtung, um zum einen die fabrikmäßige Herstellung „sämtliche[r] Teile des Hausbaus“ zu ermöglichen, was für Gropius die Möglichkeit bedeutet, jedem Nutzer und Bewohner qualitätsvolle Produkte zu geringem Preis an die Hand geben zu können; zum andern, um darüber sowohl dem „Prinzip der Einheitlichkeit“ wie auch individuellen Wünschen entsprechen zu können.³⁵⁹ Die Einheitlichkeit im Ausdruck wird durch die

³⁵⁸ Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 91.

³⁵⁹ Vgl. Gropius, „Programm zur Bildung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft“, S. 19 f.

Konventionen in den Standardformen, die Vielheit durch flexible Kombinationsmöglichkeiten gewährleistet. Die sprechende Bezeichnung für das System, *Baukasten im Großen*, findet er wohl im Jahre 1923, als er nach einer ersten Umsetzung eines „Bausatz-Systems“ mit Fred Forbat, dem sogenannten Wabenbau (Abb. G.51 und G.52), dessen Konzeption überarbeitet und das Ergebnis 1923, in dem Band zu den Weimar-Bauten, mit Adolf Meyer veröffentlicht (Abb. G.53 und G.54).³⁶⁰

Dieses Konzept stellt das Herzstück von Gropius' Gedanken zum Wohnbau dar, seine „Klammer“ zwischen Kunst, Bauen und Industrie, zwischen Künstler, Techniker und Kaufmann, die unter dem gemeinsamen Ziel der neuen Einheit versammelt werden sollen.³⁶¹ Es ist zugleich eine Antwort, die zwei (gesellschaftliche) Phänomene, welche die technologische Entwicklung begleiten, zu lösen versucht:

Das erste betrifft ein materielles Nachhalten in der Wohnraum-Schaffung im Hinblick auf die veränderten gesellschaftlichen Anforderungen. Bezahlbarer, gesunder Wohnraum braucht ein System, das ihn bereitzustellen vermag. Die Ökonomisierung der produktiven und materiellen Ressourcen zugunsten eines effizienten und rationellen Bausystems, welches dem Rhythmus und der Dynamik der modernen Gesellschaft entspricht. Hierzu gehört das Entwickeln und Vorhalten von Baustoffen und Elementen (Typen), die auf die neuen Ansprüche von Städten und Bewohnern antworten können.

Das zweite Phänomen ist baukünstlerischer und psychologischer Natur. Das System, das eine neue Einheit repräsentieren soll, benötigt „Gleichgewicht“ und einen Zusammenhang, die beide räumlich nicht mehr über manifeste, an Instanzen oder einen festen Formenkanon gebundene Anker hergestellt werden können. Baukörperlich ist hier eine neue räumliche Ausrichtung und Balance erforderlich, die, zusammen mit den entwickelten Ausdrucksformen, dem sozialen Anspruch an Individualität und Selbständigkeit ebenso zu entsprechen vermögen, wie dem Bezug zum Gesamtraum.

Beiden Phänomene will Gropius mit dem Konzept begegnen, das er unter dem Begriff des *Großen Baukastens* subsumiert. Der Architekt wird darüber zum Forscher und Organisator, der einen „Generalplan“ des Wohnens erstellt, um darüber Bau- und Raumproduktion zu dirigieren.³⁶² Die Wesensforschung wurde als grundlegende Forschungsarbeit in Händen der Gestalter bereits beschrieben. Die objektivierten, auf funktionale Gesetzmäßigkeit reduzierten Prototypen gehen in die industrielle Produktion, um hierdurch

³⁶⁰ 1923, in seinem Beitrag „Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses“, verwendet er den Begriff des „Baukastens“ bereits und greift ihn später in Variationen wieder auf. Vgl. z. B. Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 91 oder Gropius, „Wohnhaus-Industrie“, S. 99. Zum Zusammenhang bzw. der Entwicklung Wabenbau und Baukasten vgl. Jaeggi, *Adolf Meyer – Der zweite Mann*, S. 436 ff. und Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 63 ff.

³⁶¹ Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 91.

³⁶² „Die Aufgabe des Architekten: Die Feststellung des Generalplans“, „das *Wie wollen wir wohnen* als allgemeingültiges, aus den geistigen und materiellen Möglichkeiten der Gegenwart gefundenes Denkergebnis [...]. Die chaotische Uneinheitlichkeit beweist die Verschwommenheit der Vorstellungen, von der richtigen, dem modernen Menschen gemäßen Behausung.“ Gropius, „Der große Baukasten“, S. 111 und Gropius, „Wohnhaus-Industrie“, S. 97.

eine flächendeckende Versorgung bei individueller Kombinierbarkeit zu garantieren. Auf diese Weise soll die Freiheit von materiellem und „individuell-psychischem“ Ballast erreicht werden.

Hinsichtlich der Forschungsdiskussion erscheint es unerlässlich, das Konzept des „Baukasten im Großen“ nicht auf die Frage dieser frühen raum- und baukörperlichen Lösungen zu reduzieren oder bautypologisch auf das Einzel- oder Doppelhaus zu begrenzen.³⁶³ Gerade hinsichtlich des gesellschaftsräumlichen Schwerpunkts erscheint es wichtig zu sehen, dass Gropius das Konzept des „Baukastens“ im Laufe der Zeit viel weiter fasst und nicht nur auf die Entwürfe und Modelle von 1922 und 1923 beschränkt; insbesondere der oben erstgenannte Aspekt, die Idee der Schaffung von industriell gefertigten Bauteilen, die, unabhängig von einer Bausituation vor Ort, sofort montagefähig und kombinierbar sind, geht über diese Ausführungen hinaus; dies ist bereits in Gropius' Konzept von 1910, dem Programm zur allgemeinen Hausbaugesellschaft, angelegt.³⁶⁴ Die Siedlungsbauten in Törten oder auch die zwei Wohnbauten, die Gropius auf der Werkbund-Ausstellung 1927 in Stuttgart ausstellt, zeigen Umsetzungen, die ebenfalls den Kriterien des Baukasten-Prinzips entsprechen, auch wenn sie sich nicht programmatisch mit der Frage additiver Systeme von Raumkörpern oder deren Durchdringung beschäftigen (Abb. G.39). Die „fabrikmäßige Herstellung von Wohnhäusern im Großbetrieb auf Vorrat, die [...] in Spezialfabriken in montagefähigen Einzelteilen erzeugt werden“ um dann vor Ort zu „verschiedenen Haustypen zusammenmontiert“ zu werden, ist eine grundlegende Forderung des Großen Baukastens und hier wie dort völlig unzweideutig das demonstrierte Thema.³⁶⁵ Die „Variabilität desselben Grundtyps durch wechselweisen An- und Aufbau sich wiederholender Raumzellen“³⁶⁶ erfährt später konstruktiv eine Erweiterung.

So betrachtet lässt sich auch die Idee der Wohnhochhäuser unter das Konzept des Großen Baukastens fassen; eine Erweiterung des Begriffes, die ein Aufsatz von 1926, der den „Baukasten“ im Titel trägt, nahe legt. Hier nennt Gropius unter Punkt vier der Ziele des Großen Baukastens die „Feststellung der sozial und wirtschaftlich günstigsten Wohnform“: „Etagenhaus, Reihenhaus, Doppelhaus, Einzelhaus“.³⁶⁷ Er bezieht

³⁶³ Jaeggi, Müller, Happe und Fischer beziehen den Wabenbau sowie dessen „Nachfolger“, den großen Baukasten, jeweils auf bautypologisch vergleichbare Ausführungen: Auf das Haus Auerbach oder auf Entwürfe zum Versuchshaus *Haus am Horn*, das letztendlich von Georg Muche realisiert wurde. Vgl. Jaeggi, *Adolf Meyer – Der zweite Mann*, S. 160 ff., Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 137 ff. und Happe/Fischer, *Haus Auerbach*.

³⁶⁴ Vgl. Gropius, „Programm zur Bildung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft“.

³⁶⁵ Dieses Zitat entstammt dem Artikel zur „Wohnhaus-Industrie“, den Gropius in dem Band veröffentlicht, der zum Versuchshaus der Bauhaus-Ausstellung in Weimar herausgegeben wurde (dort zur Einleitung auf den Seiten 5-14, zit. Stellen S. 6 und 9). Vgl. Gropius, „Wohnhaus-Industrie“, S. 97, 99.

³⁶⁶ Bildunterschrift zu der Abbildung der Serienhaus-Modelle, mit dem Gropius unter anderem den Artikel zur Wohnhaus-Industrie illustriert. Meyer, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, S. 14.

³⁶⁷ Gropius, „Der große Baukasten“, S. 111.

dieses System also nicht allein auf Versuche mit raumkörperlich additiven Systemen, sondern vor allem auf gesellschaftsräumlich möglichst ökonomisch zu schaffenden Wohnraum allgemein. Und der basiert vor allem auf industriell vorgefertigten, standardisierten Elementen und einer Ausnutzung der neuen technisch-konstruktiven Mittel; wie gerade in Stuttgart demonstriert wird, umfasst dieser Ansatz mehr als erweiterbare Bausatz- oder Raumzellen-Systeme.³⁶⁸

Es geht Gropius im Hinblick auf den Wohnbau in in erster Linie um Raum-Schaffung, um das Vorhalten von Wohnraum mit explizit „industriellen“ Methoden und nach wirtschaftlichen wie rationalen Systemen – und er erprobt hierzu Konzepte und Systeme im Verlauf der 20er Jahre zusammen mit Kollegen und Mitarbeitern. Insofern ist der Bogen der Entwicklungslinie, von der grundlegenden Idee der Hausbaugesellschaft ausgehend, über Wabenbau und Baukasten, wie sie 1923/24 veröffentlicht werden, weiter zu spannen. Die Idee führt über Weissenhof zu den großen Siedlungsprojekten der späten 20er und frühen 30er Jahre und entwickelt im Grunde erst hier die urbane Bandbreite, die Gropius mit dem Großen Baukasten anstrebt: dass nämlich hierdurch „unsere neuen Wohnhäuser und Städte wieder gemeinsamen Charakter tragen.“³⁶⁹ Dieser Gedanken, den er 1923 in seinem Beitrag zu dem Katalog der Weimarer Bauhaus-Ausstellung ausformuliert, beschränkt sich nicht auf eine Wohnform.³⁷⁰ Der industriell vorgefertigte Baukasten ist ein gesellschaftsräumliches Konzept, das, wie auch bei Behrens, eine globale Entwicklung räumlich und baukörperlich zu fassen und zu binden versucht. Hierüber soll „die Maschine in den Dienst“ der „Idee“ genommen werden.³⁷¹

Raum-Balance

Im Hinblick auf Raumspannung und Baukörper-Balance weisen die 1923 entstandenen Modelle Gropius' in eine Richtung, die tatsächlich vornehmlich dem Einzel- oder Doppelhaus vorbehalten bleibt. Einen Schritt über den Wabenbau hinausgehend, weisen sie den Weg zu einer architektonischen Raumbildung, der nach dem Haus Auerbach zu den Bauhaus-Bauten in Dessau, dem Schulgebäude und den dortigen Meisterhäusern, führt.

Wenn man unter dem Fokus von Bewegung und Stellung im Raum die Baukörper-Konstellationen der Baukasten-Modelle, des Hauses Auerbach und der nochmals späteren

³⁶⁸Vgl. hierzu auch Jaeggi, „Brauchbare Typen sind ständig zu verbessern. Die Dammerstocksiedlung im Werk von Walter Gropius“, S. 91. Jaeggi legt hier ebenfalls dar, dass der Ansatz des „Anbauprinzips“ von Wabenbau und Baukasten-Typen sowohl aufgrund technischer Schwierigkeiten in der Umsetzung als auch wegen der Veränderungen auf dem Wohnungsmarkt in den späteren Jahren eine Verlagerung der Umsetzungs-Strategien erforderte.

³⁶⁹Gropius, „Der große Baukasten“, S. 112.

³⁷⁰Bereits hier formuliert er, dass das Versuchshaus (Haus am Horn) „den Anfang“ darstellt, im Hinblick auf eine Industrialisierung des Wohnbaus. „Die Gebundenheit solcher Bauorganismen an Industrie und Wirtschaft, an ihre Exaktheit und ihre knappe Ausnutzung von Raum und Materie wird schließlich auch die Gestalt der größten Baueinheit, der Stadt bestimmen.“ Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 91.

³⁷¹Ebd.

Meisterhäuser in Dessau betrachtet, so ist am auffälligsten, dass der zentrale Quader mit Annexbauten (Wabenbau, Abb. G.51) zugunsten ineinander geschobener Kuben aufgegeben wird (Haus Auerbach, Abb. G.19); diese werden in den späteren Bauten dann noch im Raum gegeneinander verdreht (Abb. G.28). Konstant bleibt die nach außen geschlossen wirkende Massigkeit der Bauten, deren Außenhaut nur zugunsten von gleichfalls geometrisch ausgeschnittenen Fensterbändern, Terrassen oder auskragenden Überdachungen aufgebrochen wird. Im Eindruck steigt hierdurch die Komplexität der Balance, in der die einzelnen Bauglieder im Verbund von Baukörper und Umraum gehalten werden. Speziell das Haus Gropius (Abb. G.21 bis G.23) erzielt eine ausgesprochen raumgreifende Dynamik. Dadurch, dass hier ein L-förmiger Quader über ein Querrechteck gelegt wird und dieses besonders im südwestlichen Eingangsbereich ein gutes Stück überragt, wird nicht nur im 1. OG. ein Terrassenraum freigestellt, sondern es ergeben sich auch im Erdgeschoss visuell Raumüberschneidungen. Der Eindruck von Raumdurchdringung oder -überschneidung wird im Eingangsbereich durch eine Umfassungsmauer verstärkt, die mit dem unteren Querrechteck im Westen bündig abschließt, aber optisch eine Verbindung zu dem überkragenden oberen Baukörper herstellt. Auf diese Weise erreicht Gropius trotz der geschlossen Baukörper ein Einbeziehen des Umraumes in den baulich aufgestellten Raum. Auch die Doppelhäuser in Dessau zeigen dieses Spiel mit dem Um- und Außenraum durch ein Versetzen von Baukuben und das Aussparen von geometrischen Raumsegmenten. Die Spannkraft der Bauten und ihre Verzahnung mit dem Umraum wird durch dieses Ineinandergreifen von Baukuben um Umraum erzeugt.

In Anbetracht der frühen Forderung Gropius', die in Funktion und Technik liegenden Eigenschaften als formbestimmende Größen anzuerkennen, sie als Symbole der neuen (Trag-)Kräfte zu verstehen, erscheinen die Bauten in Dessau wie eine Demonstration unter dem Banner „Entdecke die Möglichkeiten“; der Satz, den Gropius in einem Manuskript notiert: „Energie = Masse. Soma = Psyche“³⁷² als eine Formel, mit der er in Dessau zu experimentieren beginnt. Die typisierten Elemente, die in den Meisterhäusern zusammengesetzt werden, tragen in ihrer geschlossenen Masse die Energie, die Gropius über ihre Anordnung zu Bau- und Raumkörpern freisetzt und darüber zu einem Ausdruck des neuen Raumgefühls führt. Die raumgreifende Bewegung, die diesen Bauten innewohnt, zeigt ihre Verwandtschaft zu den Raum-Körper Experimenten anderer Künstler am Bauhaus (Vgl. Abb. G.57); sie zeigt aber auch deutlich Gropius' Anliegen, trotz der unterschiedlichen „Zusammensetzung“ der Baukörper und ihrer freien räumlichen Anordnung, insgesamt eine „geordnete“ Form der Raumbeherrschung zu erzielen – also den Verbund und die Einheitlichkeit zu betonen.³⁷³ Der frei schwingende oder ausgreifende Rhythmus der Baukörper in Dessau (Abb. G.27) steht in einem deutlichen Kontrast zu dem Rhythmus der Siedlungsbauten im nahe gelegenen Törten, das in den Jahren 1926–28 quasi parallel entsteht. Hier gerät die Reduktion der Baukörper zu einem me-

³⁷²Gropius, *MS Raumkunde*, Weimar 1922, S. 6, zit. nach Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 46.

³⁷³Gropius, „Wohnhaus-Industrie“, S. 99.

chanistischen Gleichklang, den alles Weiß und guter Wille nicht zu einer spannungs- oder energiegeladenen Raumsituation der großen Gemeinschaft erheben können. Wie später in Dammerstock, wirkt die wirklich massentaugliche Umsetzung des neuen Wohnbaus hier eher entleert als "geladen". Insbesondere der in Dessau so raum-bildend eingesetzte schwarz-weiß Kontrast wirkt in Törten wie in Karlsruhe unbelebt leer. Was dort noch zu interessanten Eindrücken von vor- und zurücktretenden Massen, zum Kontrast von Tiefe und Höhe gereicht, funktioniert in den einfachen Baukuben im Hinblick auf einen räumlich-plastischen Eindruck nicht mehr. Ebenso die Technik: Trägt sie in den Meisterhäusern noch exquisit inszeniert zu einer geistig gehaltvollen, rationalen Leere bei (Abb. G.30), wirkt ihre ostentative Darstellung in Törten wie ein Tropf, aus dem die Bauten vergeblich Leben zu ziehen hoffen (Abb. G.35 und G.33) Auf das wirklich Einfache reduziert, fliehen Glamour und Freiheit der neuen Zeit den Raum und hinterlassen den fahlen Beigeschmack von Massenware.

Die gesellschaftsräumliche Vision des Baukastens bleibt Konzept; Gropius schafft die Umsetzung, eine globale Verräumlichung seiner Idee, nicht. Es bleibt bei einem zweigleisigen Weg, obwohl beide Richtungen unter dieselbe Zielsetzung fallen: Einmal bei Versuchen, die sich eher mit der Konstellation von Baukörpern und einem neuen räumlichen Ausdruck befassen – und darin dem Bausatz-System nahe stehen (Haus am Horn, die Meisterhäuser in Dessau, die privaten Bauten wie das Haus Auerbach); das andere mal sind es Versuche, über neue material-, raum- und kostensparende Wege "Wohnmaschinen" zu gewinnen, deren Schwerpunkt auf Aspekten wie der Entwicklung massentauglicher Wohnformen, der Verwendung von neuen Baustoffen und rationeller Baubetriebswirtschaft liegt (Umsetzung in Törten, Weissenhof und später in Siemensstadt, Dammerstock usw.).³⁷⁴ Im Hinblick auf die Umsetzung des gesellschaftsräumlichen Aspektes, der beiden Formen zugrunde liegt, erscheint es daher wichtig, die Idee des großen Baukastens nicht auf die Modelle von 1922-1923 zu beschränken. Zu einer wirklich globalen Umsetzung der Idee, die auch im Massen- und Mietwohnungsbau den raum-tänzerischen Schwung und die räumlich-leibliche Spannung, die den Meisterhäusern in Dessau und ihren Nachfolgern (im privaten Bau) innewohnt, erreicht hätte, ist es nicht gekommen. Es hätte den volksfreundlich gedachten Wohnmaschinen sicher eine Qualität beschert, die sie in der gesellschaftlichen Raumproduktion erfolgreicher gemacht hätte. Die Zeit war noch nicht reif für neue Kathedralen.

³⁷⁴Wie Nerdinger darlegt, gerät aber ausgerechnet die angestrebte Kostenersparnis den Wohnhochhäusern zum Nachteil. Gropius muss sich 1930, auf dem CIAM-Kongress von Mitarbeitern Ernst Mays vorrechnen lassen, „das gerade die 3- bis 4-geschossigen Bauten am billigsten“ sind. Vgl. Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, S. 140.

6.4. Zur Zentralität: Gesellschaftlicher und architektonischer Raum bei Walter Gropius

Im Vergleich zu Peter Behrens geht Walter Gropius früh einen entscheidenden Schritt weiter. Er versucht, den einheitlichen, gesellschaftlich-kulturellen Raum nicht mehr *durch* eine bestimmte (tradierte) Form zu erreichen, sondern die Bewohner zu einer Form zu führen, die ihnen in einem gewissen Rahmen Offenheit gewährt. Es bleibt seine, wenn auch in einem über die Jahre wechselnden Tonfall – mal freiheitlich-feuriger, mal technisch-strikter – konstante Forderung, dass zugunsten einer sozial wie volkswirtschaftlich tragfähigen Einheit die alten hierarchischen Strukturen fallen müssen. Eine Zielsetzung, die in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg volksstaatliche Züge erhält.³⁷⁵

Was tut Gropius nun – im Grunde schon mit dem Konzept zur „allgemeinen Hausbaugesellschaft“³⁷⁶, seinem „Geschäftsgeheimnis“³⁷⁷, wie Jaeggi betont? Im Gegensatz zu Behrens, dessen Entwürfe zur Gruppenbauweise (dem „sparsamen Bauen“) er kennt³⁷⁸, versucht er nicht, die „Maschine“ und die mit ihr ins Land ziehenden Veränderungen in einen festen Verbund zu integrieren; Behrens erhofft sich davon geistigen Ausgleich, gesellschaftliche Tragfähigkeit und Kulturwert – allesamt Attribute des gesellschaftlichen Raumes, die für ihn von der Maschine, „Hebeln und Schaltern“, dem rein praktischen Luxus, nicht ausgehen können. Gropius nutzt nicht nur die Verteilungskraft und Beschleunigung, die die Maschine mit sich bringt. Er erkennt in ihrer Sprengkraft eine Analogie zu der Forderung des Individuums nach Selbstbestimmung, eine Analogie zu der gesellschaftlichen Entwicklung dieser Zeit, die ihre alten Bündnisse unwiederbringlich aufgibt: Großfamilie, patriarchale Geschäftsstrukturen, fest verortete Handelsplätze, feste Zyklen des urbanen Lebens. Diese festen Bezüge, so kann es Gropius bis in die 50er Jahre mit steigender Gewissheit formulieren, sind überkommen und verloren. Die in dynamische Bezüge entlassene, entfesselte Welt rollt über Stadt und Land hinweg und löst die festen Ordnungsstrukturen auf. Eine Entwicklung, die irgendwann, im 19. Jh. vielleicht, ihren Anfang nimmt und – wahrgenommen – bis heute andauert.

Wie soll in dieser dynamisierten Welt überhaupt Konstanz und Kohärenz gewährleistet werden? Dies geht nur, wenn der Schwerpunkt, der „Sammelpunkt der Welt“, auf alles ausgedehnt und zugleich auf das Einzelne, das Individuum, konzentriert wird. Und genau das ist es, was Gropius fordert: „Das Individuum hat immer Recht“³⁷⁹ und „Nichts besteht mehr an sich, jedes Gebilde wird zum Gleichnis“³⁸⁰. Ein Paradoxon, das zu verräumlichen Generationen antreten werden, um die völlig zerrissene Welt wie-

³⁷⁵Ob man Gropius' Ansatz auch demokratisch nennen könnte, was der Autorin aufgrund bestimmter elitärer Züge in seinem theoretischen Gebäude schwer fällt, sei dahin gestellt

³⁷⁶Gropius, „Programm zur Bildung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft“.

³⁷⁷Jaeggi, „Brauchbare Typen sind ständig zu verbessern. Die Dammerstocksiedlung im Werk von Walter Gropius“, S. 91.

³⁷⁸Diesen Zusammenhang stellt Nerdinger heraus in: Nerdinger, *Der Architekt Walter Gropius*, S. 12.

³⁷⁹Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115.

³⁸⁰Gropius, „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“, S. 83.

der zu einen. Gropius formuliert eine mögliche Lösung mit dem Konzept des Großen Baukastens und eines entsprechend strukturierten gesellschaftlichen Raums. In seinen späteren Schriften klingt die Erkenntnis durch, dass seine Vision möglicherweise zu tief oder nicht tief genug gegriffen habe; dass er die "innere Stabilität", die Selbständigkeit des Menschen, vielleicht überschätzt hat. Denn ihn lässt er im Grunde mit einer großen Bürde allein: den Zusammenhang, die geistige "Fülle" herzustellen, in einem objektiviert-entleerten Raum, das muss nach Gropius von jedem Einzelnen bewerkstelligt werden. Die formale Vorgabe des Inhalts ist passé. Was bleibt, sind Strukturen; erweiterbare, künstlerisch und wissenschaftlich erforschte, auf einen "Allraum" und dessen – erhoffte – Gültigkeit abstrahierte "Rahmen" (keine Hüllen mehr!), die das mobile Einpassen sowie eine geistige "Durchlässigkeit" (im Sinne von Freiheit) ermöglichen sollen. Insbesondere Gropius' Publikation *Apollo in der Demokratie* zeigt eine Fülle von Bildbeispielen, die das wachsende, lebendige Potential der reduzierten Typen illustrieren sollen. Gerade in den späten Schriften wird deutlich, wie ernst die Ansätze der 20er Jahre gemeint waren. So wie Behrens in immer wiederkehrenden Beteuerungen zu verdeutlichen versucht, dass das Stück "Kulturhülle" nicht mehr kostet, nicht mehr Aufwand bedeutet, dass ein Achten auf die äußere Form nur den Gewinn der kulturellen Tragfähigkeit, also einen Gewinn letztendlich auch für die Wirtschaft darstellt, so finden sich bei Gropius die Beteuerungen, dass Rezipienten und Bewohner das "Unwohlsein", die Befremdung der Freiheit überwinden lernen muss.³⁸¹ Dass er lernen muss, selbst zu füllen, will er nicht von außen inhaltliche Vorgaben erhalten. Das Erziehen zur Form, zu der angekündigten Freiheit, die wieder kathedralenhafte, bunte und geschmückte Formen tragen kann, basiert auf einer Disziplin, die dem Gemeinschaftssinn unterstellt wird. Diesen versuchte Behrens noch über die Hülle vorzugeben, ihn auratisch zu erzeugen: einen "kulturellen Mitnahme-Effekt", auf den Gropius nicht mehr bauen will. Er nimmt diese Hülle weg, er sucht das homogene, echte, nackte, die Schönheit in Ding und Wesen selbst, um darüber eine neue Einheit, die Einheit im Geiste einer modernen Gesellschaft erreichen zu können.

Wie kann diese Idee bauräumlich umgesetzt werden? Gropius setzt anstelle der "privaten" globalen Machtinteressen den auf die Gemeinschaft hin abstrahierten Wert der objektiven Gültigkeit. Eine Gesetzmäßigkeit, die aus jedem Ding herauszuarbeiten ist um Kompatibilität und Kohärenz bei offen gelassener Wahlmöglichkeit und individuellem Handeln (Bewegung) zu gewährleisten. Ganz ohne Repräsentationsformen kommt diese Wertsetzung natürlich nicht aus. Und so sucht Gropius nach "unbeschwerten" Ausdrucksformen und Mitteln, die den neuen Inhalt transportieren können: die weiße Außenhaut als eine auf das Ganze hin abstrahierende Fläche und der Kontrapunkt; die damit ins Gleichgewicht, in räumlichen Bezug gesetzten Stoffe, Farben und Formen. Die »Technik« ist hierbei Werkzeug und Symbol des neuen Systems, das sichtbar wie unsicht-

³⁸¹Vgl. Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“, S. 100, Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 109.

bar das Fundament bildet. Sie ist Grundlage für die Umsetzung der baukünstlerischen Idee des Großen Baukastens und gleichzeitig der “Sammelpunkt”, Repräsentation der Lebensgrundlage, die den Rhythmus des Alltagslebens der allermeisten bestimmt. Die Technologie bildet den verifizierbaren, rationalen Rahmen der neuen Ideologie, die darauf abzielt, den vormals hierarchisierten Raum für die Bewohner zu “ebnen”. Dass damit eine Homogenisierung des Raumes einhergeht und das Einstellen der neuen Gleichheit dem Gefühl einer aufwertenden Gemeinschaft entgegenwirkt, wird in Kauf genommen. Ob es die auf wenige standardisierte Typen reduzierten Dinge sind, die durch Kombination zu Haus, Möbel oder Siedlung zusammengesetzt werden, oder das Raster von Zeilenbauweise oder Wohnhochhaus: Das Zusammenführen des Individuellen zum Ganzen muss, wenn nicht von außen, durch eine Gesetzmäßigkeit vorgegeben sein. Diese zeichnet sich (bau)räumlich ab; sie muss darüber hinaus auch mitgetragen werden.

Was Gropius in der Hoffnung auf die Eigenleistung der Bewohner und die “Partizipation durch Kenntnis” nicht verortet, ist die spürbare Zusammengehörigkeit oder Gemeinschaft. Diese zentrale Kraft des Behrens’schen Raumes wird zugunsten der Ratio aufgegeben. Was Gropius daher einfordern muss, ist die aktive Teilnahme, oder, wie er es später formuliert, die “Aufklärung” der Rezipienten durch die im Dienst der Gemeinschaft arbeitenden Gestalter. Um sich in dem Raum, den Gropius der Gemeinschaft entwirft, zu beheimaten, muss der Bewohner ein Bewusstsein für seine gesellschaftliche Umwelt entwickeln, muss er sich aktiv einbinden in das Geschehen vor Ort; eine soziale Anbindung, die Behrens noch explizit ablehnt.

Die Grundlage von Gropius’ Raumkonzept ist das Verständnis, die Verinnerlichung der gesellschaftlichen Werte durch die Nutzer und eine (ästhetische) Erziehung, die dorthin führt, bestimmte Ausdrucksformen als allgemein gültige Repräsentationen anzunehmen. Die Basis ist also ein gemeinsames Konzept, ein einheitliches Verständnis und das Gefühl der Verantwortung, im Sinne der gesellschaftlichen Werte zu handeln. Das Globale wird quasi auf der Privaten Ebene “verstattet”, soll von hier aus getragen werden und, kanalisiert über Stellvertreter, nach oben wachsen. Ein weiterer Garant für ein flexibles System und gleichzeitig ein wesentlich anspruchsvolleres gesellschaftliches Raumkonzept als bei Peter Behrens, der seine Bewohner mehr oder weniger an die Hand nimmt, bei einer gemeinsamen Erfahrungsbasis ansetzt und als Ziel ein Gefühl von Zusammenhang und Zusammengehörigkeit anstrebt.

Die gesellschaftliche Raumproduktion und das System ihrer baulichen Umsetzung basieren bei Gropius auf einem elementar rationalen Ansatz, der zwar in der Gestaltung das Höhere oder Größere, das künstlerische Element betont; in der produktiven Umsetzung und im räumlichen Zusammenhang jedoch spielen die abstrakten Werte, der rational-wissenschaftliche Ansatz, eine weitaus größere Rolle – auch wenn der Künstler als “freier genialer Geist” dieser Klassifizierung nicht ganz entsprechen will. Gemäß der stringenten Durchsetzung der rationalen Methoden, welche die Einheit in der Vielfalt gewährleisten soll, gibt es bei Gropius auch nicht das Moment des Monumentalen, das Heraus- oder Übertagen sowie das psychische Gefühl des Erhabenen, wie Behrens sie zur

Grundlage seines Raum- und Stilbegriffs macht. Bei Gropius hingegen gelten die gleichen Kriterien für alle Bestandteile des Raumes. So gibt es auch nicht die psychischen und räumlichen Kulminationspunkte, wie sie bei Behrens bestimmte Kulturstätten, die Fabrik- oder Bürobauten darstellen. Diese architektonisch untermauerte, institutionelle Vormachtstellung kann es bei Gropius nicht mehr geben – auch wenn bestimmte Prinzipien der Gestaltung aus dem industriellen Bereich abgeleitet werden. Dies geschieht jedoch nicht, um sich auf deren gesellschaftlichen Wert an sich zu berufen, sondern um sich den volkswirtschaftlich-technischen Wert anzueignen. Gleichzeitig sucht Gropius in diesem Bereich die Repräsentation der eingeforderten Dynamik der Elemente zu finden. Glas, Stahl, freigelegte Konstruktion und Technik im und um das Haus an sich gewinnen (unter künstlerischer Hand!) einen ästhetischen Wert aufgrund ihrer neu entdeckten dynamischen Qualitäten bzw. der Möglichkeit, mit ihnen die Dynamik zu repräsentieren. Das „schwebende Glas“, die unheimlich-schwerelose Konstruktion, die so ökonomisch beweglichen technischen Installationen (z. B. im Haushalt); diese Materialien repräsentieren in ihrem Einsatz in der Raumbildung den Versuch, eine Verbindung zwischen dem geometrisch-abstrakten und dem erfahrbaren, leiblich und individuell zu ermessen-dem Raum herzustellen. Im Bauhausgebäude in Dessau wird dieser Versuch und Ansatz Gropius' besonders deutlich.

Schon früher, als er den „Volksstaat“ als Gesellschaftsform noch nicht thematisiert, bezeichnet Gropius die Kenntnis und das Wissen um die Zusammenhänge als notwendige Grundlage eines funktionierenden gesellschaftlichen Raumes.³⁸² Über das Verstehen der abstrakten Zusammenhänge sollen Zerrissenheit und Spezialisierung in der Gesellschaft aufgefangen und über eine Verankerung der Werte auf der Privaten Ebene geheilt werden. Die Trennung, die sich im Zuge der technologischen Entwicklung vollzogen hat, basiert schließlich nach Gropius' Ansicht nicht auf dem „Werkzeug“ an sich, „denn die Maschine ist nur eine graduelle Steigerung des alten Handwerkszeuges“, sondern auf „der Arbeitseinheit hier und der Arbeitsteilung dort.“ Was die räumliche Praxis also verändert, ist die Abstraktion der Prozesse, deren „Unübersichtlichkeit“ zum Verlust der Einheit und der Selbständigkeit führt.³⁸³ Auf den Wohn- und Stadtraum übertragen bedeutet dies, dass die Baukunst in den von ihr etablierten Typen und Ausdrucksformen bestimmte Kriterien einer ideellen Einheit erfüllen muss; gleichzeitig müssen diese Formen und „Zeichen“ von den Bewohnern verstanden bzw. die dahinter liegenden Werte geteilt werden. Dann kann sie im gesellschaftlichen Raum zu der gewünschten „geistigen Einheit“ und einer einheitlichen räumlichen Praxis, die auf ein extern zentrierendes Moment verzichten kann, beitragen.³⁸⁴ Der Preis des neuen Gleichgewichts, der Balan-

³⁸²Im Hinblick auf die Industrialisierung der Arbeitsprozesse schreibt Gropius: „Wir haben noch nicht die Mittel gefunden, ihm [dem industriellen Arbeiter, d. Verf.] dieses auch für die Arbeitsfreudigkeit so wichtige Verständnis des ganzen Arbeitsprozesses, den ein Werkstück bis zu seiner Vollendung erfordert, wiederzugeben. Gropius, „Grundlagen für Neues Bauen“, S. 110.

³⁸³Ebd. und Gropius, „Der Architekt als Organisator“, S. 118.

³⁸⁴Vgl. hierzu Gropius, „Der große Baukasten“, S. 112.

ce zwischen Individuum und Gemeinschaft, als die beiden – ideell sich entsprechenden – Pole des gesellschaftlichen Raumes, ist der Verlust der Mitte. Das Urbane, in seiner Qualität als Zwischenzone und kreativ-lebendiges Element des gesellschaftlichen Raumes, fällt der engen Beziehung von Privater und Globaler Ebene, der Objektivierung vom Individuellen auf's Globale, zum Opfer. Genau hiermit, mit den unterschiedlichen Ausprägungen oder "Formen" der Zentralität in der Raumproduktion bei Peter Behrens und Walter Gropius, wird sich der Schluss dieser Arbeit beschäftigen.

7. Zwei architekturtheoretische Positionen und die Raumproduktion: Ein kritischer Vergleich und methodologisches Fazit zur Theorie Henri Lefebvres

Vor dem Hintergrund der Frage, ob und wie weit verschiedene Wertsetzungen im Hinblick auf die technologische Entwicklung sich auf die Konzeption des gesellschaftlichen Raumes und eines dort verorteten Wohnens auswirken, wurden in der vorausgegangenen Untersuchung zwei architekturtheoretische Positionen um verschiedene Kulminationspunkte herum ausgerollt: Technik, Bewegung und „aktiver“ Raum, Monumentalität und Typenentwicklung. Unter dem Schwerpunkt der Strukturierung des Raumes und der Konstellation von Globaler und Privater Ebene wurden dann Prototypen-Entwürfe zum Wohnbau betrachtet, um die Zentralität des Raumes an dieser Umsetzung erneut überprüfen zu können.

Raum nach bestimmten Kriterien zu bemessen, bedeutet, wie schon bei dem Aufbereiten des Themas mit den theoretischen Grundlagen deutlich wurde, ihn als Ausgangsbasis einer distinkten (gesellschaftlichen/leiblichen) Ordnung zu konzipieren; ihn in eine bauliche Gestalt zu fassen, bedeutet das Herstellen einer passenden (bau)räumlichen „Szenerie“. Die Produktion von Raum zeigt Ähnlichkeiten zu der Entwicklung einer Geschichte, die immer wieder neu erlebt, erzählt und geschrieben wird. Raum ist nicht da, kein feststehendes „Ding“ mit einer autonomen Existenz, sondern er wird gemacht, weshalb Lefebvre die Begrifflichkeit der „Produktion des Raumes“ wählt. Und Bauen, Architektur, ist dabei „kein nachträgliches Zubehör zu einem autarken Schauspiel“, sondern gehört zur „Regie der Aufführung, in dem sie Plätze, Fluchten, Wege und Hindernisse vorschreibt.“¹ Der konkrete Raum wird so vorstrukturiert und die Formen der geschaffenen „Land-“ und „Stadtschaften“ kehren in den Formen des Lebens und Zusammenlebens wieder.

Das Ausbilden eines gesellschaftlichen Raumes über die bauliche Bereitstellung von „Elementen“ und „Form“, welche eine bestimmte Struktur und Ordnung aufstellen, benötigt eine „zentrale Kraft“ und Formanten, welche eine kohärente (Re)Produktion des Raumes garantieren können.

Mit der zentralen Kraft ist dabei Lefebvres Begriff der Zentralität gemeint, die – an sich inhalts- und formlos – in einem sozialen Raum zu einer Ausbildung von Gestalt führt²; die Formanten sind Lefebvres drei Dimensionen der Raumproduktion³. Diese produktiven Kräfte müssen seitens des Architekten im Entwurf, bei der Konzeption von Stadt-,

¹Waldenfels, „Heimat in der Fremde“, S. 198.

²Lefebvre, *The Production of Space*, S. 395.

³Vgl. Ebd., S. 40, 285, 369 und Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 207.

Siedlungs- und Wohnraum, antizipiert werden. Dort sind es zunächst die Schwerpunkte des Architekten, seine Auswahl und seine Wertsetzungen, welche Gestalt, Struktur und Qualität des architektonisch gebildeten Raumes bestimmen. Auf eben diesen Umstand weist Adolf Behne hin, wenn er 1926 feststellt:

„Das Problem der Form erhebt sich dort, wo ein Zusammen gefordert wird. Das Einzelne, das Einzige, ist frei. Form ist die Voraussetzung, unter der ein Zusammen möglich wird. Form ist eine eminent soziale Angelegenheit. Wer das Recht der Gesellschaft anerkennt, anerkennt das Recht der Form.“⁴

Sich im architekturtheoretischen Werk von Architekten mit der Zentralität eines impliziten gesellschaftlichen Raumes auseinander zu setzen und nach dem dort entwickelten Weg der Raumproduktion zu fragen, bedeutet, über »Form« zu sprechen; über die Auseinandersetzung mit Form, Wege der Formgenese (Formen der Aneignung) und Form-Bedeutung, und dabei die (bau)künstlerischen Ausdrucksformen in den Kontext ihrer produktiven und vor allem reproduktiven gesellschaftlichen Kräfte zu stellen.

Als Resümee zur Untersuchung werden nun die Unterschiede der Raumproduktion in Formation und Zentralität bei Peter Behrens und Walter Gropius anhand der erarbeiteten Schemata zusammenfassend herausgestellt; ein Versuch, das komplexe Theorem Lefebvres in zwei Punkten auf eine mögliche Lesart herunterzubrechen und damit den Diskussionsrahmen, wie eingangs betont, in zwei Richtungen um einen Schritt zu erweitern: Was leistet die Theorie Henri Lefebvres in der Diskussion architekturtheoretischer Positionen zu Raumbildung und „Wohnen“? Und wie lässt sich Lefebvres Begriff der Zentralität im Hinblick auf die Aneignung von Technologie und das Aufstellen einer gesellschaftlichen und räumlichen Ordnung hierbei erkenntnisfördernd einsetzen?

Da die Zentralität von der Autorin als maßgeblich für die darauf aufbauende architektonische Raumbildung angesehen wird, soll zunächst diese, zusammen mit der angestrebten gesellschaftlichen Ordnung, betrachtet werden. Darauf aufbauend wird ein Vergleich der Aneignungsstrategien bzw. der Schwerpunktsetzung in den Dimensionen der Raumproduktion den Abschluss der Arbeit bilden.

7.1. Das Kreuz des Architekten: Zentralität und Raumproduktion

„It seems to be well established, that physical space has no “reality” without the energy that is deployed within it. The modalities of this deployment, however, along with the physical relationships between central points, nuclei or condensations on the one hand and peripheries on the other are still matters for conjecture.“⁵

⁴Behne, *Der moderne Zweckbau*, S. 59.

⁵Lefebvre, *The Production of Space*, S. 13.

Zentralität beschreibt Lefebvre als eine konzentrierende – mit Gropius möchte man sagen: konzertierende – Kraft im gesellschaftlichen Raum. Ein komplexes Moment der Raumproduktion, das Einfluss auf die Strukturierung und Restrukturierung des Konkreten, Gelebten und Abstrakten Raumes nimmt:

„The *form of centrality* which, as a form, is empty, calls for a content and attracts and concentrates particular objects. By becoming a locus of action, of a sequence of operations, this form acquires a *functional* reality. Around the centre a *structure* of (mental and/or social) space is now organized, a structure that is always of the moment, contributing, along with form and function, to a practice.“⁶

Zentralität und das Urbane sind für – und bei – Lefebvre so interessant, weil er diesen beständig in Bewegung befindlichen Raum als einen Nexus auffasst, in dem sich gesellschaftliche Entwicklungen abbilden, ohne je wirklich statisch zu sein. Zentralität ist ein Punkt der Aufmerksamkeit, eine Stätte von konkreter und virtueller Versammlung, die mit jeder Gemeinschaft entsteht.⁷ Während Private und Globale Ebene Verortungen darstellen, erscheint der urbane Raum als eine bewegliche Zwischenzone („centrality is movable“⁸), als „Mittleraum“, an dem Widerstand und Machtausübung (beiderseitig) aufeinander treffen und eine Struktur – eine Form – aushandeln. Dialektisch ist dieses „Zentrum“, weil es sowohl die Kraft der Machtzentren globaler Institutionen abbildet, als auch Handlungen des Widerstandes beherbergt. So kommen und vergehen städtische Strukturen zunächst völlig „natürlich“ mit der gesellschaftlichen Entwicklung:

„The urban, because it combines finite elements in finite places and in finitude of place (point, center), is itself finite. It can perish. It is threatened by insignificance and, especially, the power of political society. Urban form does tend to break the limits that try to circumscribe it. Its movement seeks a path.“⁹

Zwei Aspekte erscheinen hinsichtlich der erörterten architekturtheoretischen Positionen von besonderem Interesse: Zentralität ist für Lefebvre ein dialektischer Begriff, der die „globale Tragweite“ von gesellschaftlichen Konstellationen beschreibt; ein Begriff, der mit dem der Totalität vergleichbar ist.¹⁰ In der Mittlerebene [M] erreicht sie eine „funk-

⁶Lefebvre, *The Production of Space*, S. 395.

⁷Vgl. Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 123 und Lefebvre, *The Production of Space*, S. 399.

⁸Ebd., S. 332.

⁹Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 124.

¹⁰„The notion of centrality replaces the notion of totality, repositioning it, relativizing it, and rendering it dialectical.“ Zentralität ist „Totalitär“, weil sie eine implizite wie explizite Ordnung über den Raum verhängt; sie ist jedoch gleichfalls vergänglich, im Prozess ihrer Formation bereits wieder Veränderungen unterworfen: „destined to suffer dispersal, to dissolve or to explode from the effects of saturation, attrition, outside aggressions, and so on.“ Vgl. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 332, 395.

tionale Realität“ (s.o.). Worauf hier hingewiesen werden soll, ist die bedeutsame Überschneidung, die hier zwischen der zunächst “abstrakten Kraft” der Zentralität und ihrer temporär-konkreten Form, einer urban-gesellschaftlichen Formation besteht. Die Urbane Ebene bzw. die Mittler-Ebene, welche die Qualität einer “beweglichen” Mittlerinstanz hat, bezeichnet Lefebvre als Form-Funktions-Struktur („form-function-structure“): „A form, that holds some relationship to the site and the situation.“ Das spezifische urbane Ensemble hält die charakteristische “Form” einer Gemeinschaft vor.¹¹ Für die architektonische und städtebauliche Planung bedeutet dies, dass eine angestrebte räumlich-soziale Konstellation in eine Baugestalt bzw. planerische Struktur überführt werden muss, um reproduziert zu werden und damit in soziale Realität überzugehen. Entsprechend stellt Lefebvre fest, dass eine ausgeübte Zentralität („politics of space“) stets Strategien beschäftigen muss, welche die Ebenen und Dimensionen der Raumproduktion ausrichten. Er spricht hierbei von „order cloaks“, Ordnungs-Hüllen der Moralität und Wissenschaftlichkeit, welche über den Raum “gestülpt” werden.¹² Für die vorliegende Arbeit Gründe genug, diese raum-strukturelle Kraft als “over-all layer” eines planerisch konzipierten und baulich manifestierten Raumes aufzufassen: als Zentralität des Raumkonzepts des jeweiligen Architekten.

Den Begriff der Totalität verwenden sowohl Behrens wie auch Gropius. Hierin drückt sich bei beiden der Bedeutungsanspruch aus, den sie für die Baukunst erheben. Sie bietet die Möglichkeit, eine umfassende Ordnung zu entwickeln, eine Manifestations-Kraft, die eine gesellschaftsräumliche Ordnung aufstellt. Architektur wird damit zum Deutungs- und Handlungsrahmen für den angestrebten Raum. Dieser Anspruch wurde in der Untersuchung als Zentralität der jeweiligen Konzepte aufgefasst; als eine Kraft, die, vom jeweiligen Architekten (durch Gestaltungsstrategien) in Aktion gesetzt, funktionale Realität gewinnt und ein „Beziehungsfeld“ aufspannt, welches im Raum eine erfahrbare und vermittelbare Ordnung aufstellt.¹³

Das Problem der Architekten und Städteplaner erwächst laut Lefebvre sowohl aus dem „rationalen Aspekt“ der Raumproduktion, den Planung stets beinhaltet, sowie aus den Abhängigkeitsbeziehungen, in denen sich die Gestalter eigentlich immer bewegen. Planung und die Konzeption von (Wohn)Raum bedeutet eine Abstraktion vom Alltagsleben, von der Praxis der Bewohner, und ein Auferlegen von Regeln, die baulich im Raum manifestiert werden. Damit bewegen sich die Strukturen, die in den Raum eingeschrieben werden, weg vom Bewohner, weg von deren eigenem Rhythmus und der Zentralität

¹¹ „This specifically urban ensemble provides the characteristic unity of the social real, or group: form function-structures.“ Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 80.

¹² „The politics of space implies a strategy that aligns levels and dimensions. Order cloaks itself in morality and scientificity [sic].“ In: Ebd., S. 98.

¹³ Lefebvre schreibt: „Each period, each mode of production, each particular society has engendered (produced) its own centrality: religious, political, commercial, cultural, industrial, and so on.“ Lefebvre, *The Production of Space*, S. 332.

gemeinschaftlichen Handelns hin zu einer Umgangs-Konvention, in deren Konstitutionsprozess nie alle sozialen Gruppen einbezogen werden (können). Die Gestalt der Geschichte ist nach Lefebvre als Werk von „sozialen Agenten“, von Akteuren kollektiver Subjekte zu verstehen, die in einer Abfolge von gesellschaftlichen Machtzentren („Trusts“) verschiedene Räume („layers of space“) produzieren.¹⁴ Der Architekt ist hierbei in seiner Rolle als „sozialer Kondensator“¹⁵ einer der maßgeblichen Handlanger dieser Trusts. Ob er will oder nicht, er bildet den Raum auf der Basis finanzieller und wirtschaftlicher Begrenzungen und bestimmter Normen und Werte ab – für Lefebvre Klassen-Kriterien, die in Segregation münden, selbst wenn es die Intention des Künstlers ist, eben diesem Umstand kreativ zu begegnen.¹⁶

„Architecture itself responds to a vague social request, which has never succeeded in becoming a social order. The subversion (theoretically) consists in the following proposition: the implicit request will become an explicit order.“¹⁷

Bauen setzt die impliziten sozialen Ansprüche an den Raum explizit um. Wessen Ansprüche? Für Lefebvre ist das Urbane primär der Ort des Wohnens, des Aufenthalts der Menschen im „Raum“, und diese Priorität erfordert in der Gestaltung Freiheit der Inventio, die Wohnende oder ein Künstler sehr wohl, Architekten und Städteplaner aber nicht mehr – oder nur noch in gewissem Umfang – haben. Die Bewohner werden in die explizite Ordnung der Konvention einsortiert. Ein Schicksal, das sie ebenso trifft wie die ausführenden Architekten. „Caught in commodities“¹⁸ – Gefangen in den Gütern –, so beschreibt Lefebvre die reale Welt der Baukünstler, die er mitnichten von vorneherein verurteilt. Er sieht schlicht die materiell und gesellschaftlich bedingten engen Grenzen, innerhalb derer sich diese Künstler bewegen; insbesondere dann, wenn sie konkreten Wohn- und Stadtraum „herstellen“ müssen, in einem konkreten Raum, den sie zwar zu gestalten suchen, dessen aktuelle Zentralität sie aber nur sehr bedingt „sprengen“ und umgestalten können. Das Konzept hingegen ist noch nicht explizite Ordnung. Es ist ein Vorschlag – ein Entwurf. Dies war der Hauptgrund der vorliegenden Arbeit, sich überwiegend mit den theoretischen Konzepten von Peter Behrens und Walter Gropius zu beschäftigen. Deren zentrale Setzungen hinsichtlich des gesellschaftlichen und architektonisch umzusetzenden Raumes zeigen nun, bei grundsätzlich gar nicht so unterschiedlicher Zielsetzung, doch sehr verschiedene Schwerpunkte.

Diese Schwerpunkte materialisieren sich noch vor einer konkreten Form im Sinne von Gestaltung oder „Stil“. So findet sich bei Behrens die Tendenz, der „Zersplitterung“,

¹⁴Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 127.

¹⁵Ebd., S. 90.

¹⁶Vgl. ebd.

¹⁷Ebd.

¹⁸Vgl. ebd.; Lefebvre schreibt hier „Caught in the world of commodities“.

die er vorwiegend als kulturelle Dispersion oder Divergenz beschreibt, mit einer verbindenden Hülle zu begegnen. Dieses Bild ist gerade deshalb so sprechend, weil es die konkrete Beziehung, das Zusammenbinden der einzelnen Elemente im Raum, so deutlich illustriert. Dieser Ansatz besteht grundsätzlich und zunächst auch jenseits der technologischen und gesellschaftlichen Entwicklungen: Die Architektur soll "erden", das "Über-Maß" des Möglichen, das sich u. a. in Komfort und materieller Fülle ausdrückt, auf ein gesellschaftlich kohärentes Maß herunter binden. Eine greifbare Form für alle herzustellen – auf dieses Ziel hin wird reduziert, verhüllt, formalisiert. Diese künstlerische "Zutat" zu Ökonomie, Rationalität und der Qualität, welche die technologische Entwicklung verspricht, soll zusammenhalten, was aus den Fugen zu geraten droht. Das Profil der Gemeinschaft liegt für Behrens in einem künstlerisch bemessenen Quantum an Fortschritt und bewährter Form. Die formalisierte Hülle ist eine eingestimmte, kulturelle Verbindung, die den Raum – im Raum – zu differenzieren vermag: zwischen den gemeinschaftswerten Höhepunkten, manifesten Zentren, und einem ruhigen Privé, den rhythmisch angeordneten Außenbezirken, unterscheidet. Diese Tendenz zu einem bewerteten und stimmungsgeladenen Raum findet sich für den Privaten Raum der Wohnung wie im Globalen Raum des Stadtzentrums beschrieben. Das Urbane, die Zentralität, ist auf eine gemeinsame Mitte zugeschnitten, auf die der Raum perspektivisch ausgerichtet wird.

Die Hülle, um diese Gestaltungsstrategien nun in das Modell der gesellschaftlichen Ordnung zu übertragen, lässt sich damit als eine festgesetzte, von bestimmten Institutionen und einer globalen Wertebasis aus bestimmte, feste Beziehungsstruktur auffassen, die, als Mittlerebene [M], eine Transmitter-Rolle übernimmt: Eine Deutungs-, Bewertungs- und Gliederungsschicht, die im Raum zentrierenden Halt sowie eine Vorgabe darstellt und die Einordnung in ein lesbares Perspektiven- und Wertesystem leistet. In grafische Form gebracht ließe sich das Ausgangsmodell der Lefebvreschen Ebenen dann vielleicht so darstellen, wie es Abb. R.1 zeigt. Ein (funktional bemessener) Inhalt oder Ort wird gemäß seines gemeinschaftlich-kulturellen Wertes zunächst einer bestimmten Position zugeordnet (in die Nahe, Mittlere oder Ferne Ordnung, auf [P], [M] oder [G]). Der Nexus [M] als Hülle ist dabei der informationsgebende Navigator, der den Inhalt über einen formalisierenden Prozess auf eine allgemeine Matrix projiziert, die es jedem Bewohner ermöglichen soll, sich die Position des Werkes oder Dinges im gesellschaftlichen Raum zu erschließen. Wie Kellmann in seiner Arbeit darlegt, verzichtet Behrens dabei – im Unterschied zu Zeitgenossen wie Berlage – auf die Rücknahme von bedeutungsgeladenem Ausdruck und Raum-Stimmung. Die Orte, die so geschaffen werden, sprechen eindeutig von ihrem "Wert" und von ihrer Ausrichtung.¹⁹ Mit der Betonung der abschließenden Mauern, die Träger einer Ordnungsstruktur und einer Stimmung sind, verzichtet

¹⁹Kellmann, *Architektur und Anschauung*, S. 72, 75. Kellmann schreibt hier u.a.: „Behrens lag nichts an einer neutralen Raumwirkung, die das wahrnehmende Subjekt aus der Gebanntheit des Gegenständlichen löste.“

Behrens auf den "freien" Raum. Der Rezipient wird fest in einen Rhythmus eingebunden, der sich mehr den "ewigen" Werten der Kultur als den Ansprüchen des Einzelnen verpflichtet. Insofern bildet der Private Raum, die Nahe Ordnung, die ausgerichtete aber nicht grundlegende Basis von Behrens' Raum- und Wohnkonzept. Die Überführung und Zentrierung auf eine gemeinsame Mitte hin, die er bereits in dem Werkbund-Artikel von 1914 hervorhebt, ist für Behrens die zentrale Aufgabe von Bauen und Gestalten. So ist auch sein Ersuchen um die Anerkennung des Wertes des Schönen in den Weiten der auf Ökonomie und persönlichen Komfort ausgerichteten Welt zu verstehen, das er so häufig in seine Artikel einfließt:

„Aber wenn auch die Bedeutung solcher Anlagen für den kulturellen Aufbau unserer Zeit anerkannt wird, hindert doch nichts, ihnen die gebührende Sorgfalt und überlegende geistige Arbeit zuzuwenden, durch die Schönheitswerte geschaffen werden können.“²⁰

Der Schönheitswert, das erhebende Potential von Kunst, ist der zentrierende Moment "seines" Raumes. Auf ihn kann er nicht verzichten, weil dieser für ihn Verbindung, Verständlichkeit und Nähe der Dinge zum Menschen herstellt und so die Einordnung in das gemeinsame Ganze leisten kann. Die Hülle bzw. die materielle Form ist das Prinzip dieser Verbindung. Dabei ist eine Differenzierung nach Stellung oder Wertigkeit sozusagen natürlich. Sowie Behrens zwischen einer Nahen und einer Fernen Ordnung in der Raum-Strukturierung unterscheidet, so gibt es Zentren und Peripherie im gesellschaftlichen Raum. Diesen Umstand versucht die grafische Darstellung umzusetzen, in der die Ausrichtung aller drei Ebenen auf ein Zentrum vorrangig ist, ebenso wie die tatsächlich mittlere Position der Mittlerebene [M], die zwischen Globaler und Privater Ordnung, zwischen funktionalem Inhalt und Umgangsform, in eine konventionale Ordnung bzw. Form übersetzt.

Die Zuordnung erfolgt über eine mediatorische Vermittlung der Konventionen in einer bestimmten Gestalt. Behrens geht dabei auf die technologischen wie gesellschaftlichen Veränderungen ein, versucht aber, sie in eine "höhere" Ordnung zu integrieren, unter einem führenden "Motiv" zu vereinen ("Die Technik als Romantik der Zeit"). Polarität und Machtzentren sind integraler Bestandteil dieses "vorgewerteten" und ausgerichteten Raumes. Daher muss die Globale Ebene auch die zentrale Position einnehmen. Der Rhythmus ist Teil dieses eingestimmten Ganzen und der Versuch, alle Menschen erneut in einen gemeinsamen Reigen einzugliedern. Dies bleibt bis in die späten zwanziger Jahre, der Zeitraum auf den sich diese Arbeit konzentriert, erhalten. Selbst in dem Moment, wo sich die Bewegung der Häuserzeilen aus ihrer strengen Zentrierung befreit (Stuttgart Weissenhof), bleibt die rhythmische Verbindung, die komponierte, eingestimmte Beziehung, das Mittel der "Raumführung".

²⁰Behrens, „Industriebau und Stadtgestaltung“, S. 100.

Auf genau diese äußere Vorgabe per baulichem Dekret will Walter Gropius verzichten. Für ihn gilt im Raum der Moderne, wie die Abbildung R.2 zu illustrieren versucht, eine andere Zentralität. Obwohl auch er die Bewohner des gesamtgesellschaftlichen Raumes unter einer Fahne versammeln will, sucht Gropius für diesen eine Ordnung, die auf eine Verortung eines gesamtgültigen (Macht-)Zentrums verzichtet. Er versucht zunehmend, die Private Ebene – die Bewohner – zum Träger des gesellschaftlichen Raumes zu machen. Er tut dies nicht von Beginn an aus der Bestrebung heraus, einem demokratischen Staat den Boden zu bereiten. Aber bereits das frühe Konzept der Hausbaugesellschaft von 1911²¹ weist Grundzüge des Versuches auf, eine individuelle Differenzierung innerhalb des Gesamtsystems zu ermöglichen. Dies bleibt Vision und Traum, von den späten 20ern bis weit in die 50er und 60er Jahre, in denen sich Gropius zunehmend großen Wohnprojekten zuwendet, welche diese Idee zunächst wenig greifbar darzustellen vermögen. Genau diese Divergenz in Ausdruck und Impetus zeugt von der Schwierigkeit, die Gropius bei der Umsetzung seiner Idee vom gesellschaftlichen Allraum hat. Globale und Private Ebene sind in der Grafik annähernd deckungsgleich, idealerweise sind sie dies vollständig. Das Werk, der Wohnraum und die Dinge darin sollen nach einem umfassend gültigen Prinzip gestaltet werden. Dieses soll jedoch nicht in erster Linie das Materielle auf *eine* Linie bringen, sondern über Kriterien wie die der Wesensforschung eine Selbständigkeit garantieren. Allein die Kriterien ihrer Bemessung sind universal, dabei jedoch nach innen, auf ein eigenes Zentrum ausgerichtet, und sie transzendieren den Inhalt letztendlich wieder auf einen gemeinsamen Nenner. Der Ansatz ist im Kern grundverschieden. Auch wenn sich in Törten, Siemensstadt, Dammerstock etc. ein Bild ergibt, das die verschärfte Taktung eines ökonomisch ausgerichteten Raumes zu zeigen scheint; die Idee dahinter ist dennoch eine, welche die Freiheit des Einzelnen mit dem Halt in einer Gesamtgröße zu verbinden sucht. Der Allraum, die gemeinsame Verbindung, kann nicht mehr konkret dargestellt werden – sie muss abstraktes Gesetz bleiben. Dieser Umstand macht das rationale Raster notwendig oder nimmt eine „gefühlte Haltlosigkeit“ in Kauf. Eine globale Ausrichtung wird in jedem Fall zugunsten der Konzentration nach innen (auf die Funktion/das eigene Wesen) einerseits, und den Verweis auf das allräumliche Gesetz andererseits aufgegeben. Jedes Ding verweist in sich selbst auf seinen Part im gemeinsamen Zusammenspiel. Der „Generalbass“²² zentriert Ding, Alltag und Bewohner auf eine verinnerlicht-abstrakte Weise. Der Takt ist ein jeweils eigener, die Bewegung frei gestellt, und dennoch ist er einem gemeinsamen Prinzip verpflichtet. Entsprechend erscheint das „Zentrum“ verrückt oder verschoben: eingezogen in das Großhaus (Gemeinschaftsraum) oder verlagert im Einzelhaus²³; rational aufgefächert in

²¹Gropius, „Programm zur Bildung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft“.

²²Der „Generalnenner“ bei Gropius. Müller vergleicht ihn mit dem „Generalbass“ Theo van Doesburgs. In: Müller, *Raum, Bewegung und Zeit*, S. 54 ff.

²³Das Haus Muche in Weimar ist sicher nicht als *das* Beispiel für Gropius' Idee der räumlichen Struktur des Wohnens anzusehen, wenn es auch in Teilen eine Umsetzung des Wabenbaus oder des großen Baukastens versucht.

eine Struktur, die das Zentrum bewusst aufgibt. Der Allraum, auf den über die Wesensforschung objektiviert und transzendiert wird, umgibt daher beide – Private Ebene und Globale Ebene; darin ist die Bewegung, bemessen nach optimiertem Weg und Handhabung, theoretisch freigestellt. Dieser Verzicht auf Einstimmung und Ausrichtung, der Befreiung und Eigen-Wahl ermöglichen soll, ist es jedoch, der in den Siedlungsprojekten zur aufgereihten Bandproduktion gerät. Auf der Suche nach Freiraum werden die einzelnen Elemente auf das Wesentliche reduziert, vom Eigenwert gelöst oder in einen solch neutralen Raum gestellt, dass viel Eigeninitiative vonnöten ist, diesen Raum zu füllen. Das ist problematisch, da die Strukturen dies von ihrer Anlage her nicht ermöglichen oder nur schwer ertragen. Die abstrakte Beweglichkeit dient vor allem dem Planer und erfreut gegebenenfalls einen Betrachter – die Freiheit des Bewohners bleibt jedoch entweder exklusiver Versuch (in den Privatbauten wie dem Haus Auerbach oder den Meisterhäusern in Dessau), oder sie demontiert in der Praxis den Verweis auf den Gesamtraum. Adolf Behne beschreibt diesen Umstand im Hinblick auf die Dammerstock-Siedlung sehr eindrücklich:

„Aber die Tatsache bleibt bestehen, dass der Architekt noch immer viel zu hoch hinaus will. Im Grunde denkt er noch immer: die Siedlung, das ist mein Werk, meine Idee, mein Produkt, und ich werde dieses Produkt zur größten künstlerischen Vollkommenheit treiben . . . die Menschen müssen sich dann einpassen. Aber die Siedlung ist erst mit den Menschen komplett, und wenn in einer Siedlung außen der letzte Stahl-, Glas- und Flachdach-Schick herrscht, und innen stehen Plüschmöbel mit Muscheln, und gegen Morgen- und Abendsonne sind schön mit Schleifen in der Mitte geraffte Gardinen und auch Lambrequins und Stores, dann ist wieder etwas Wesentliches nicht richtig.“²⁴

De facto ergeben sich also aus beiden Raumkonzepten – aus dem Behrens' wie aus dem Gropius' – streng gefasste Räume; die Zentralität ist jedoch, wie die Grafiken darzustellen versuchen, jeweils verschieden. Bei Gropius ist sie ein rationales Prinzip, eine Gesetzmäßigkeit, die auf den gemeinsamen Raum verweist und zuerst mit dem Verstand, dann mit der Seele zu erfassen ist. Sie beruht nicht auf einer Einstimmung von außen, über schwer klingende Rauntöne und einem körperlichen Gesamtrhythmus, der das Einzelne in Bezug zum Nächsten und Größeren stellt, wie bei Peter Behrens. Gropius versucht – und genau deshalb benötigt auch er noch die “Wand” als Medium – das einzelne Element freizustellen, ihm eine eigene (funktional bedingte) Bewegung zu ermöglichen. Die Außenhaut, die Wand, wird Träger eines neuen Prinzips, Projektionsfläche des Allraums, dessen universale Gesetzmäßigkeiten sie offenzulegen sucht. In möglichst rational konzipierten Räumen soll eine Bewegungsfreiheit ermöglicht werden, die vorher zugunsten des allgemeinen Fokus unmöglich schien. Während Behrens in dem erhebenden Takt und

²⁴Behne, *Dammerstock*, S. 5.

der Form eine stilisierte Mitte sucht, die den gesellschaftlichen Raum auf ein allgemeines Zentrum ausrichten, bricht Gropius in seiner Forderung, das Globale in seiner alten Form aufzuheben, dieses Prinzip zugunsten einer funktionalen Eigengesetzlichkeit. Um dennoch ein System zu erhalten, welches ein Zusammenspiel garantieren kann, muss er eine neue Ordnung entwickeln. Private und Globale Ebene müssen in diesem Raum verschmelzen und die Gesetzmäßigkeit zum integralen Bestandteil oder zum verinnerlichten Prinzip werden. Eine deutliche Differenzierung von verschiedenen Raum-Sektoren scheint dabei erschwert bis unmöglich. Denn für einen grundsätzlich gleichwertigen („jedes Gebilde wird zum Gleichnis“) Raum, der nur seiner Funktion und dann einem objektiven Prinzip des ganzheitlichen Zusammenspiels verpflichtet ist, kann keine Wertung a priori vorgegeben werden. Dieser Raum muss in einem gewissen Sinne homogen sein und sich dann, temporär, abhängig von Nutzung und Bewohner-Anspruch, einer Funktion und Bedeutung zuordnen lassen; diese müssen aus dem Moment der Nutzung erwachsen und bis dahin „neutral“ verharren. Ein solches Offenhalten der Bezüge gelingt nur in der steril und leer anmutenden Atmosphäre des Rasters oder der freien Stellung, deren befreienden Geist jedoch vorwiegend der begrenzte Nutzerkreis atmet, der Gropius' Ideale teilt. Dieser Raum bindet den Bewohner nicht in einen festen Verbund ein.

Der Takt, von dem Törten oder Dammerstock sprechen, ist nicht mehr der Takt eines gemeinsamen Erlebens, sondern der Gelebte Raum eines individualisierten Alltags, in dem Gropius nicht Halt, sondern Freiraum anzubieten sucht. Es ist zugleich ein Raum, der mit Enthusiasmus und Gewalt umzusetzen sucht, was so viele Künstler für den Menschen mit dem Aufziehen der Maschine verbanden: die Beherrschung des Raumes zugunsten seiner Bewohner; die Befreiung von Arbeit und die Befreiung von einer gesellschaftlichen Hierarchie. Das rationale Netz, das in einer vermessenen, global zusammenarbeitenden Welt den Raum umspannt, verspricht eine Gleichwertigkeit, die auf den Menschen zurückwirken soll.

„Die Maschine ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen, sie bleibt und ist der Pionier der Demokratie, die unserer Hoffnungen und Wünsche letztes Ziel ist. Der Architekt unserer Zeit sollte keine wichtigere Aufgabe kennen als die Verwendung dieses modernen Werkzeuges [...]“²⁵

Eine der Konsequenzen ist, dass eine Verbindung hin zu einem gemeinsamen Gelebten Raum erst über die aktive Teilnahme der Bewohner ermöglicht wird, über die ein gemeinsamer Raum produziert werden kann. Nicht mehr vorgeprägt und festgelegt, bleibt der freigestellte „Zwischenraum“ zunächst leer und muss eigenständig gefüllt werden. Eine echte Aneignung im materiellen Sinne gestaltet sich dabei schwierig, weil die Zuordnung gerade des Mittlerraumes erschwert wird. Wie Behnes Ausführungen illustrieren, scheint

²⁵Frank Lloyd Wright 1908 in der Zeitschrift »Architectural Record«, zit. n. Behne, *Der moderne Zweckbau*, S. 23.

dieser in seinem hohen geistigen und moralischen Anspruch weniger für eine persönlich-materielle Aneignung konzipiert, sondern mehr für eine "geistige":

„Sind diese blanken Frontwände hier überhaupt am Platze? Diese Kleinwohnungen liegen in Gärten, aber die Front erlaubt eigentlich nur, daß man vor ihr im stilvollen Jumper sitze, vielleicht lese. Auch hier überrennt das Leben der Bewohner, die im Garten regelrecht arbeiten und basteln, den Stil, der einfach zu hoch gegriffen ist. Eine Einzelheit: überall hängt Wäsche auf der Leine und stört ästhetisch sehr. Aber müßte es nicht anders sein? Müßte eine gesunde, nahe Form nicht dieses alles aufnehmen und vertragen?“²⁶

Obige Beschreibung ließe sich auf viele der modernen Wohnsiedlungen übertragen; sicherlich auch auf die Siedlung Törten und Gropius' frühe wie späte Berliner Großsiedlungen. Sich hier auszubreiten, ein eigenes Leben materiell zu verstaten, bleibt hier ebenso schwierig, wie in dem vormals fremd-dominierten Raum. Behrens' Raum jedoch, der klare Grenzen und Abstufungen gerade im Mittlerbereich vorhält, erzeugt diese Irritation bezüglich der Zuordnung, "wem gehört der Raum", noch nicht.²⁷

7.2. Die "zentrale Haltung" umgesetzt: Technologie und Raumproduktion bei Peter Behrens und Walter Gropius

Lefebvres Bild vom Architekten als einem "sozialen Kondensator" beschreibt dessen Bedeutung im Hinblick auf die Raumproduktion bereits sehr bildhaft. Eine soziale Gruppierung, die sich als Kulturgemeinde definieren will, muss zu einer "Form" finden; sich unter bestimmten Grenzziehungen und normativen Setzungen zusammenfinden. Sie braucht, mit andern Worten, einen Gravitationspunkt und einen "Um-Raum", einen Bereich, innerhalb dessen Kohärenz und Kohäsion gewährleistet werden. Architektur, insbesondere in Konzeption und Versuchsbauten, kann als Entwurf eines sozialen Raumes gelten; ist ein Weg, eine Gemeinschafts-Definition umzusetzen. Den Nutzern steht es zwar im Grunde frei, den "Einzugsbereich" zu verlassen und die durch Normen und bauliche Strukturen vorgegebenen Grenzen zu übertreten. Aber diese Grenzüberschreitung wird

²⁶Behne, *Dammerstock*, S. 5.

²⁷Die Siedlung Pessac von Le Corbusier (1925–26) ist in dieser Hinsicht ebenfalls ein gutes Beispiel. Hier haben die meisten Bewohner zügig "Anpassungen" an den ursprünglichen Bauten vorgenommen. Lefebvre selbst zeigte sich sehr angetan von der aktiven Aneignung und Umgestaltung der Gebäude durch ihre Bewohner. Ob dies nun als Erfolg oder Misserfolg der Siedlungs- und Wohnraumkonzeption zu werten ist, ist eine Frage der (vorherigen) Ziel- und Wertsetzung. Für die Bewohner ist sicherlich die Freiheit zur Umgestaltung der entscheidende Faktor. Unter der Zielsetzung, dass bestimmte Formen und Planungen angenommen und nicht weiter verändert werden, muss im Sinne Gropius' daher über eine ästhetische Schulung Vorarbeit geleistet werden. Behrens, der zum Großteil auf einen etablierten Formenkanon zurückgreift, hat dieses Problem der Entfremdung nicht. Vgl. hierzu: Henri Lefebvre in: Boudon, *Die Siedlung Pessac – 40 Jahre Wohnen à Le Corbusier. Sozio-architektonische Studie*, S. 11–12; ebenfalls besprochen in: Milgrom, „Lucien Kroll. Design, difference, everyday life“, S. 275.

unter Umständen mit Problemen und Widerständen behaftet sein, kann zu Spannungen, Ausgrenzung und Gewalt führen. *Centrality is not a laughing matter.*

Die beiden Modelle, die für diese Arbeit erstellt wurden – das der Produktion des Raumes, welches die Dimensionen der Raumbildung als die Ecken eines Dreiecks einander gegenüberstellt (Abb. A.1), und das der gesellschaftlichen Ebenen (Abb. A.4) –, überlagern sich im gesellschaftlichen Raum. Für die *Raumproduktion* ist die Frage nach der Zentralität des Raumes, welche die Besetzung der Ebenen inklusive der Vergabe von Einfluss- bzw. Zugriffsrechten mit einschließt, daher essentiell.

Wie Adolf Behne in dem eingangs zitierten Aufsatz feststellt, ist «Form» ein Ausdruck von bedeutender sozialer Tragweite. Was Lefebvres Theorie des Raumes in den Augen der Autorin so wertvoll macht, ist, dass er diesen Zusammenhang von Gesellschaftsstruktur und Raumbildung “hinunter” zum künstlerischen Ausdruck offenlegt. *Ausdruck* ist dabei die richtige Bezeichnung, weil er als Form oder Äußerung die darin enthaltene Aussage betont. Ein Statement, das nicht isoliert zu betrachten ist – zumindest nicht, sobald man einen gemeinsamen Raum betrachtet, innerhalb dessen es abgegeben wird.

Gropius und Behrens sehen beide in ihrer Zeit – von ihrer Warte aus – eine Aneignung oder Umwertung von Technologie vor, die sie als einen entscheidenden Einfluss in dem gesellschaftlichen Raum beschreiben, in dem sie tätig werden und Veränderungen bewirken wollen. Beide versuchen baukünstlerisch eine Möglichkeit aufzuzeigen, den gesellschaftlichen Raum wieder zu einen, ihn für die Zukunft zu öffnen (was eine Aneignung der modernen Technologien mit einschließt) und dies vermittelbar für alle Bewohner umzusetzen. Ihre Wege hingegen, die spezifische Zielsetzung ihres “Kunstwollens”, sind verschieden.

Beide eignen sich die Lehre Riegls in gewissem Umfang an, um damit die Beweggründe ihrer Handlungen zu fundieren. Beide suchen die Kraft der (Bau)Kunst zu reinstallieren, um erneut einen sozialen Gehalt in dem Umfang ausdrücken zu können, dass er alle Bewohner erreicht. Das “teleologische Kunstwollen”, das Behrens zitiert, oder die “Umwertung” durch den Architekten, als welche Gropius die Aneignung der materiellen Welt bezeichnet, beschreiben bereits den Lefebvreschen Prozess der Raumproduktion. Insbesondere dann, wenn man die phänomenologische Seite des triadischen Modells heranzieht (vgl. Abb. A.2), wird diese “zielführende” Aneignung oder Umwertung des Konkreten Raumes zur Produktion eines gemeinsamen Gelebten Raumes deutlich. Dieser künstlerisch-räumliche Formationsprozess soll (erneut) Räume der Repräsentation aufstellen, deren Bedeutung von allen Bewohnern erfasst und geteilt werden kann. Eben diese bindende Kraft fehlt der Baukunst nämlich in den Augen beider zur Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Form (die Darstellung, der bauliche Ausdruck) bedeutet etwas; wie bereits mit dem Zitat Behnes hervorgehoben wurde, hat sie dort, wo ein “Zusammen” gefordert wird, immer eine soziale Dimension. Die Bewohner erleben und bewerten die Dinge im Raum, den Raum selbst, und sie erleben und verhalten sich in vergleichbarem Maße, wenn ihnen darin ein (gemeinsamer) Sinn enthalten ist. Sie erleben die Höhepunkte des Raumes,

teilen Wertigkeiten, Bräuche und das Verhalten, das darin behaust wird (bzw. erzielt werden soll). Mit anderen Worten: Die Bewohner reproduzieren den Raum, der ihnen baulich aufgestellt wird, dann, wenn sie ihn verstehen und *aktiv* teilen. Um diesen Bezug herzustellen, muss ein Ausdruck gefunden werden, der verstanden und geteilt wird. Dann kommt es zu einer Reproduktion des Raumes und nicht zu einer Umformierung oder zu Widerstand. Damit ist das Trio des Modells zur Raumproduktion, Abstrakter Raum (Verstehen, Teilen der Werte), Verhalten (Wahrnehmung und Reproduktion) und „Leben“ (Gelebter Raum; die räumliche Konstellation in einer bestimmten Bedeutung erfahren und als solche behandeln und – bewohnend – Teil dieses Raumes sein), vollständig.

„Der Träger des Kunstwollens ist [...] immer eine bestimmte Gruppe von Menschen, die sehr verschieden groß sein kann.“ In diesen Trägern liegt nach Sedlmayr, so wie er es in seiner „Quintessenz“ zu Riegls Lehre formuliert, denn auch die Variabilität des Ausdrucks begründet, die sich gegebenenfalls für eine Zeit und in „demselben geographischen Raum“ feststellen lässt. Kunstwerke, und im Rahmen dieser Arbeit ist es der durch Architektur gebildete Raum, sind nach dem Prinzip des Riegl’schen Kunstwollens als „Sinngelbilde“ zu verstehen, „deren Teile in ihrem Sein und So-Sein an einer bestimmten Stelle des Ganzen durch ein Strukturprinzip des Ganzen bestimmt sind.“ Der Raum bzw. die Strukturen und ausgebildeten Formen tragen den normativen Charakter der Gruppe, welche die „zentralen Gestaltungsprinzipien“ und damit einen „Interpretationsrahmen“ festlegen.²⁸ Eben dieses tun Peter Behrens und Walter Gropius, wenn sie für die Globale Ebene maßgebliche Instanzen festlegen und Strategien der Aneignung entwerfen, die zu unterschiedlichen Formen der architektonischen Raumbildung führen. Sie bilden damit eine Zentralität im gesellschaftlichen Raum aus, die weit über die Verteilung der Zugriffsrechte hinausgeht. Sie legen damit ein Fundament von Kriterien, über dem ein System der Raumproduktion entsteht. Die Bewertung und Integration der technologischen Entwicklung – über Mittel, Maße und Methoden – in den architektonischen Raum ist Teil dieses Systems.

Behrens: Spektakuläres für das Volk

Peter Behrens sucht ein Einbinden und Vermitteln der Veränderungen, welche die Gesellschaft erfasst haben. Entsprechend eines an Lauwerik erinnernden Schale-Kern Raumkonzepts arbeitet er mit einer Art „Kultur-Hülle“, welche Wertung und Ausrichtung der räumlichen Handlung vornimmt. Das „Innere“ des Raumes wird hier von außen ge-

²⁸Nach Sedlmayrs Interpretation liegt in der Verbindung von „Trägern des Kunstwollens“ und deren normativen Setzungen der entscheidende Punkt der Riegl’schen Lehre. In dieser Verbindung bekommen Kunstwollen (und Kulturwollen) „Sinn“ und Zentralität. Sedlmayr schreibt: „Man verankert damit die Änderungen der Stilprinzipien in [...] Änderungen der Geistesstruktur einer Gruppe von Menschen, in Änderungen der Ideale, in Umwertung der Werte und damit der möglichen Willensziele auf allen Gebieten.“ Sedlmayr, „Die Quintessenz der Lehrens Riegls“, S. xiv ff.

fasst, Funktion und Form über einen stilisierenden Prozess auf eine Aussage über den Allgemeinwert zugeschnitten und in eine bestimmte Position gebracht. Für den gesellschaftlichen Raum ergibt sich hieraus auch die Hierarchie von räumlichen Zentren, welche über dem einzelnen Element bzw. dem Anspruch und der Praxis des einzelnen Nutzers stehen. Monumentalität und Rhythmus sind für Behrens Strategien, den gesellschaftlichen Raum perspektivisch auszurichten. Er greift dabei auf den Konkreten Raum der Nutzer, ihre räumliche Praxis, zurück und auf einen Gelebten Raum, der in Teilen bereits bzw. noch besteht. Sein Verweis auf den (musikalisch) eingestimmten Raum zeugt von dem Versuch, über emotionale Werte (Schönheit, Erhabenheit, „Romantik“, Gruppendynamik) der Nutzergemeinde ein gemeinsames Zentrum des Raumes zu definieren, in das sie über den architektonischen Raum mit einbezogen werden. Die technologische Entwicklung mit ihren Produkten kann solche Werte, einen solchen allgemeingültigen Ausdruck, per se nicht vorhalten; sie müssen über gestalterische „Zutaten“ hervorgehoben bzw. eingebracht werden. Insofern versucht Behrens, ein bestehendes System um die Neuerungen integrativ zu erweitern, die „Romantik“ in der Technik, also im Neuen zu suchen. Das Alte soll nicht über Bord, sondern in die Lage versetzt werden, die Veränderungen zu tragen. Hierauf werden die alten Ausdrucksformen überprüft und in dieses System werden die neuen Elemente formal eingegliedert. Die Entwicklung einer neuen kulturellen Corporate Identity ist im Grunde ein sehr guter Vergleich für sein Vorgehen. In der vermittelnden Gratwanderung seiner Formgebung, zwischen stilisierendem Zurückbinden und vorwärts gerichteter, romantisch-funktionaler Energie, entwickelt er einen Ausdrucks- und Wertecode, der die Neuerungen in den Alltag einzubinden vermag. Dies gilt für die Produktpaletten der AEG wie für den gesellschaftlichen Raum, in dem diese Formen vorliegen und verstanden werden müssen.

Jenseits derer, die in der Position sind, auf den Raum regulativ zuzugreifen, werden dem Rezipienten im Gegensatz zu Gropius' Intention keine Möglichkeiten zur individuellen Aneignung geboten. Die „Autorenschaft“, die sich in der „Hülle“ abzeichnet, ist fix, formalisiert und trägt nicht die Spuren ihrer Nutzer, wie wohl sie Spuren der Herstellung zulässt. Emotional wird der Raum jedoch an seinen Zentren wesentlich mehr aufgeladen, die Wertigkeit über Ornament, Stofflichkeit und Größe ausgedrückt – wenn auch weniger im Sinne einer Nähe zum Bewohner, als eines verkörperten Kultur-Sinns. Behrens bietet so Identifikationsräume an und einen „Rhythmus der Gesamtheit“, dessen die Bewohner teilhaftig werden; auch wenn sie ihn nicht selbst bestimmen, so ist er doch als ein gemeinsamer Raum erlebbar. Behrens bildet so einen Gelebten Raum im Konkreten aus, in dem es festen Halt und Orientierung gibt. Dafür müssen sich die Bewohner an die Vorgaben des manifesten Raumes halten. Die Technologie und die durch sie eröffneten Möglichkeiten in Konzeption und Praxis gehen weiterhin durch die Hände der Machthabenden und erhalten dort ihre „Nutz- und Kulturform“; auch die Position der Elemente im gesellschaftlichen Raum wird von ihnen festgelegt.

Insgesamt erinnert dieser so entworfene Raum mit seinen Qualitäten an das, was Lefebvre mit „Spektakel“ umschreibt: Dem Rezipienten wird ein künstlerisch-kulturell

aufgewerteter, „romantisch-bewegter“ Raum geboten, der über diese Qualitäten mitnehmen soll und Teilhabe suggeriert. Was dafür auf der anderen Seite aufgegeben wird, ist der Gelebte Raum, der eine selbstbestimmte räumliche Praxis, eine Eigen-Wertigkeit der Dinge sowie die Möglichkeit für die Bewohner offen hält, sich Identifikationsräume (Räume der Repräsentation) selbst zu suchen, anzueignen und sie zu gestalten.²⁹ Helmut Schneider charakterisiert die Rolle des Architekten für Behrens dahingehend recht treffend:

„Hinter Behrens' gestalterischen Bemühungen stand eine Überlegung, die man damals mit dem Stichwort „sachliche Humanität“ umschrieben hat. Es war der Versuch einer Versöhnung des Menschen mit der Technik. Ein Versuch, der gelegentlich etwas pathetisch geriet. So ist bei der zu Recht berühmten Turbinenhalle (1909) der funktionalen Architektur eine klassische Würdeform vorgeblendet; die Fassade ist eine Tempelfront, in der Mitte des Giebels wohnt allerdings kein Gott, an seine Stelle ist das Firmenzeichen getreten.“³⁰

Ein Raum unter neuen Vorzeichen, auf einer bewährt-zentrierten Basis.

Gropius: Festival der Architektur?

Gropius entdeckt in den Mitteln, welche die technologische Entwicklung zur Verfügung stellt, ein Potential, das es ihm zu ermöglichen scheint, den Bewohner aus der einheitsperspektivischen Ausrichtung und globalen Determiniertheit zu befreien. Auf der Basis einer Aneignung des produktiven Potentials und aus dem räumlichen Anspruch eines veränderten Alltags heraus, versucht er, »Raum« neu zu „greifen“ und ihn dadurch für eine neue Ausrichtung „beherrschbar“ zu machen. Für sein Konzept einer neuen Architektur bedeutet dies, ein System zu entwickeln, das dem Einzelnen die Möglichkeit zu einer individuellen Praxis ermöglicht („Das Individuum hat immer Recht“³¹) und gleichzeitig ein hohes Maß an gesellschaftlicher Kohärenz gewährleistet. Mit seiner Raumdefinition zeigt er die Möglichkeit auf, über rationale, abstrakte Gesetzmäßigkeiten (der „Zahl“) das Zusammenspiel individueller Handlungen im Raum (Bewegung) zu gewährleisten und zu einem Ganzen zusammenzuführen. Nicht mehr der *eine* Blick und *eine* Perspektive vermögen für ihn den Raum der Gegenwart zu fassen, sondern ein System, welches sich aus Bewegung und verschiedenen Blickwinkeln erschließt. Nicht unbedingt ein schwebender, aber ein unabhängiger und von der Repräsentationslast vergangener Jahre befreiter Raum, welcher sich den Erfahrungen und Möglichkeiten der neuen Zeit öffnet, ist das Ziel seiner Raumbildung. Die Umsetzung des neuen Raumgefühls scheint

²⁹ „Devant nous, comme un spectacle [...] voici les éléments de la vie sociale et de l'urbain, dissociés, inertes.“ Lefebvre, *Le droit à la ville*, S. 102.

³⁰ Schneider, *Sachliche Humanität. Ein Allround-Künstler und der Geschmackswandel in Deutschland*.

³¹ Gropius, „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“, S. 115.

dabei dennoch weniger im Zentrum zu stehen als die Mittel der Erzeugung, welche Gropius im Dienst einer gesellschaftlichen Raumproduktion zu vervollkommen sucht. Für ihn trifft in Gänze zu, was Adolf Behne bei der Gegenüberstellung von funktionalem und rationalem Raum anmerkt:

„Ist jeder Bau Teil eines gebauten Ganzen, so erkennt er bestimmte, allgemein gültige Regeln an – Regeln, die nicht aus seinem individuellen Zweckcharakter folgen, sondern aus den Ansprüchen dieses Ganzen – aus ästhetischen, formalen Ansprüchen. Denn hier, in der sozialen Sphäre, dürfen überhaupt nur Urelemente des Ästhetischen liegen.“³²

Während Behrens die Zusammenführung zum Ganzen über „Einstimmung“, einen gemeinsamen Rhythmus und eine stilisierende Reduktion der Form versucht, will Gropius Mensch und Ding über die Wesensforschung einen immanenten, authentischen Bezug zum gemeinsamen Raum, dem „Allraum“, verschaffen. Dies führt ihn einerseits zu der verstärkten Forderung nach einer Ausdeutung von Material und einem Offenlegen von Struktur; auf der anderen Seite zu einer rational-objektivierenden Darstellung, welche die gemeinsame Gesetzmäßigkeit räumlich wirksam machen soll. Die Dinge an und für sich müssen soweit typisiert werden, dass sie trotz ihrer Eigenständigkeit räumlich harmonieren. Dies führt, wie sich z. B. an den Möbeln Marcel Breuers, mit denen Gropius seine „Musterwohnungen“ so gerne ausstattet, zeigen lässt, fast zu einer „Entkörperlichung“ im Dienste des freien Raumes. Der Weg, den Behrens über die Stil-Hülle sucht, führt Gropius zu einer Erforschung von Materie und Raum, mit der er Zusammenspiel und eine (all-)räumliche Durchdringung ermöglichen will. Auf ein additiv-verhüllendes, körperliches Zusammenbinden muss er gemäß der Zentralität seines Raumkonzepts verzichten.

Der Große Baukasten ist der Versuch einer baulichen Umsetzung dieses gesellschaftsräumlichen Konzepts. Den Entwurf von kombinierbaren Typen-Bausteinen, die je nach Bedarf zu einem Wohnbau zusammengesetzt werden können, erweitert Gropius später mit den Großsiedlungsprojekten bzw. den Großhäusern. Konstant bleibt die Forderung, sich am Möglichen, an Optimierung durch Technik und Rationalisierung auszurichten, was unter anderem den Abschied von vertrauten Formen bedeutet. Die Befremdung durch Eigentümlichkeit der jeweiligen Lösung und einer Einheitlichkeit im Gesamtbild werden nicht nur billigend in Kauf genommen, sondern sind bewusst gesetztes Ziel. Die Typen, so wie Gropius sie definiert, zeigen entsprechend dem zugrunde liegenden abstrakten System keine Spuren von Autorenschaft mehr; sie bilden auch nicht, zusammengestellt, einen bestimmten Raum aus, sondern sie tragen in sich ein Gesetz, dass neben ihrer eigenen, verorteten Funktion auf die Gesamtheit verweist. Die Maschine ist nicht „Formgeber“, so wie Behrens dies in Ansätzen mit der Romantik der Technik formuliert, sondern ein Prinzip, welches der Typisierung und der Ökonomisierung entgegenkommt.

³²Behne, *Der moderne Zweckbau*, S. 59.

Da der Raum, der damit produziert werden soll, „offen im Bezug“ und nicht räumlich differenzierend gedacht ist (wird er doch mit dem Anspruch produziert, keine Wertung im Raum vorzunehmen, sondern insgesamt auf den Allraum und die gemeinsame Basis zu verweisen), ergibt sich stadt- und siedlungsräumlich ein anderes Bild als bei Behrens. Raster, Band und Cluster oder die räumlich frei gestellte Form werden benötigt, wenn räumlich und strukturell die Gleichwertigkeit bzw. eine „Allräumlichkeit“ vorgehalten werden soll. Die „Form“, welche dieses neue System repräsentiert, stellt sich also anders dar als bei Behrens, welcher gerade den körperlichen Bezug nutzt, um räumliche Beziehungen darzustellen. Lefebvre notiert hierzu:

„For Gropius or Le Corbusier, the programm boiled down to the production of space. As Paul Klee puts it, artists – painters, sculptors or architects – do not *show* space, they *create* it [Herv. d. Verf.]. The Bauhaus people understood that things could not be created independently of each other in space, whether movable (furniture) or fixed (buildings), without taking into account their interrelationships and their relationship to the whole.“³³

Dieses Zitat Lefebvres beschreibt vielleicht am treffendsten den Unterschied zwischen Behrens' und Gropius' Raumkonzeption sowie deren bauliche Umsetzung: Während Behrens einen Weg sucht, den konkreten Zusammenhang im Raum abzubilden, mit all den damit verbunden Vor- und Nachteilen für die Rezipienten, die ein solch „festes System“ mit sich bringt, sieht Gropius in Anbetracht des veränderten Alltags und der angestrebten neuen politischen Ordnung des gesellschaftlichen Raumes diese Möglichkeit nicht mehr. Er versucht, der zunehmend abstrakt organisierten, globalräumlichen Praxis der industrialisierten Gesellschaft einen äquivalenten, neuen Raum zu entwerfen, über die Typisierung eine „abstrakte Beweglichkeit“ zu erreichen (welche dem abstrakten Zusammenhang entspricht). Er entwirft damit einen Raum, der ganzheitlich „beherrschbar“ ist, aber auch individuelle Identitäten behausen kann. Lefebvre überlegt hierzu:

„As he considered the past and viewed it in the light of the present, Gropius sensed that henceforward social practice was destined to change. The production of spacial ensembles as such corresponded to the capacity of the productive forces, and hence to a specific rationality. It was thus no longer a question of introducing forms, functions or structures in isolation, but rather one of mastering global space by bringing forms, functions and structures together in accordance with a unitary conception.“³⁴

³³Lefebvre, *The Production of Space*, S. 124.

³⁴Für Lefebvre zeigt dies Verwandtschaft mit der Raumproduktion, wie sie Marx hinsichtlich der Industrialisierung als Vision entwickelt hatte: „This insight confirmed after its fashion an idea of Marx's, the idea that industry has the power to open before our eyes the book of the creative capacities of „man“ (i.e. social being).“ Ebd., S. 124 f.

Dieser Freiraum, der eröffnete Spielraum für die Bewohner, der ihren Alltag individueller behausen, ja sogar Wahlmöglichkeit in der Bauform durch ein anpassbares oder „wachsendes“ Haus ermöglichen sollte, hätte das Potential zur Umsetzung des „Festivals“³⁵ in der Architektur. Ein (baulich) aneignungsfähiger, variabler Raum, der den Moment des Erlebens und der individuellen Bewegung wertschätzt, wie Gropius ihn 1925 mit den mobilen Wohngehäusen oder in der Glasarchitektur skizziert.³⁶

Die Beherrschung des Raumes, von einer demokratischen Basis aus gesehen, die eine solche Beweglichkeit ermöglicht, ist für Gropius nur über ein abstraktes System umsetzbar und über eine Objektivierung der Dinge, welche nicht *vor* dem Nutzer eine Wertung oder räumliche Verortung festlegen. Der Satz, „wir sind nicht um der Möbel willen da, wie es vielfach heute scheint, sondern umgekehrt“³⁷, lässt sich für Gropius unbedenklich auf die Architektur ausdehnen. Der Raum soll für die Bewohner offen gehalten werden; das „System“ – und der Architekt als Organisator – müssen dies ermöglichen.

Gropius antizipiert mit seiner Totalen Architektur einen Raum, der sich entsprechend der produktiven Mittel vollumfänglich bemächtigt, um darüber eine möglichst flexible und kohärente (Re)Produktion des entworfenen Raumes zu gewährleisten. Wie sich in den Siedlungsprojekten zeigt, wird der Plan, der Abstrakte Raum, welcher die Elemente im Bezug zusammenhalten soll, darüber dennoch zu einer dominanten Struktur und neigt dazu, den „Raum“ der Bewohner soweit zu vereinheitlichen oder zu entleeren, dass eine Aneignung, ein Er- und Beleben der Form erschwert wird.³⁸ Von repräsentativem Beiwerk („unnötigem Ballast“) befreit, soll sich das Leben umso ungehemmter und reicher entfalten können.³⁹ Der Traum von der Wohnmaschine verblasst jedoch nicht zuletzt angesichts der Bewohner, die, wie Gropius konstatiert, in einen solch freien und anspruchsvollen Raum noch nicht „hineingewachsen“ sind und schnellstmöglich

³⁵Das Festival stellt Lefebvre dem Spektakel als freiheitlichen Akt der Bewohner gegenüber; das Festival ist freie Aneignung des Raumes durch die Bewohner, welches den Alltag mit Sinn und Bezug zur Welt füllt. Das Spektakel hingegen ist eine Inszenierung von institutioneller Seite *für* die Massen, eine Kolonisierung des Alltags, mit der soziale Kontrolle ausgeübt wird (Werbung, Bilder-Codes usw. zählt Lefebvre ebenfalls hierzu). Vgl. hierzu u.a. Lefebvre, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, S. 102 ff., 155 ff.; Stuart Elden widmet dem Festival und der Revolution einen Abschnitt in: Elden, *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the possible*, S. 117 ff.

³⁶In seinem Artikel zur Wohnhaus-Industrie beschreibt Gropius diese Vision des mobilen Wohnhauses: „Entschließe man sich im Vertrauen darauf [auf die Technik, Anm. d. Verf.] zu kühnen Forderungen, damit durch Organisation aller materiellen Arbeiten der *Geist* immer freier wird. Vielleicht sind *mobile Wohngehäuse*, mit deren Hilfe wir alle Bequemlichkeit eines wirklichen Wohnkomforts sogar bei jedem Ortswechsel mit uns nehmen könnten, gar keine allzuferne Utopie mehr. Gropius, „Wohnhaus-Industrie“, S. 97.

³⁷Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, S. 100.

³⁸Lefebvre konstatiert: „Gropius [...] saw things in broad terms, suggesting that the architect serve as a coordinator who would unify problems, proceeding from a „functional study of the house to that of the street, from the street to the city and finally to regional and national planning.“ Unfortunately, the opposite took place: structural planning subjected lower degrees and levels to its own constraints.“ Lefebvre, *The Urban Revolution*, S. 99.

³⁹Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, S. 101.

daran gehen, ihn mit überaus un-allräumlichem Beiwerk wieder zu befüllen. Die „psychischen Bedürfnisse nach harmonischem Raum [...] als Zwecke höherer Ordnung [zu] betrachten“⁴⁰, das will geübt sein. Insofern gelingt die Suche nach einer ermöglichten und erweiterten Freiheit nur im Konzept. Eine Umsetzung, auf die Gropius stets in der Zukunft verweist, bleibt weiterhin abzuwarten. Die entworfene Zentralität, wie sie die Abbildung R.2 zu illustrieren versucht, blitzt in einzelnen Bauten wie dem Bauhaus in Dessau auf. Hier ist der Raum im gewünschten Sinne „aktiv“, ohne dafür zu viel eigenes Engagement von den Rezipienten zu fordern. Ein Frei-Raum für seine „Bewohner“, der als solcher von Gropius auch bewusst herausgestellt wird (vgl. Abb. G.59). In Kleinwohnungen à la Baukasten-System oder größeren Siedlungen hingegen ist das Konzept, das gewünschte „Festival“ der Architektur, offenbar schwer umzusetzen. Hier wäre mit dem neuen Raum auch ein „neuer“ Bewohner vonnöten, ein Umstand, dem Gropius in seinen späteren Aufsätzen mehr Aufmerksamkeit schenkt und Wege sucht, dies zu erreichen.

7.3. Raum, Repräsentation und Formanten: Ein Schlusswort mit und zu Lefebvre

In Anbetracht der Komplexität und Bandbreite, welche die Theorie Lefebvres abdeckt – selbst wenn man sich vorwiegend auf das späte Werk zur Raumproduktion, *La production de l'espace*, bezieht – wurde hier ein bestimmter Fokus gewählt. Die Arbeit konzentrierte sich auf die Vermittlung zwischen Globaler und Privater Ebene: Auf einen beschreibbaren Wertewandel in den architekturtheoretischen Schriften bei Peter Behrens und Walter Gropius und dessen Auswirkung auf die Zentralität des (entworfenen) gesellschaftlichen Raumes und die Aneignungs- bzw. Gestaltungsstrategien.

Zusammen mit der gewählten phänomenologischen Grundlegung sollte der Bezug von Wertsetzungen, der Entwicklung eines künstlerischen Maßstabes und der architektonischen Raumbildung herausgestellt werden. Ein Fazit zu den beiden Künstlern wurde oben gezogen. Was bleibt, ist eine Rückschau im Hinblick auf das Theorem Lefebvres und dessen Anwendung in einem architekturtheoretischen bzw. architekturhistorischen Forschungsfeld.

Das Spannungsfeld, welches Lefebvre mit der Mittlerebene bzw. dem urbanen Raum als Nexus gesellschaftsräumlicher Struktur entwickelt, in der das Alltagsleben figuriert, wurde hier übertragen auf die „Formierung“ gesellschaftlichen Raumes durch die Architektur. Ausgehend von der Annahme, dass sich im Umgang, in der Umgangsform, die „Struktur des Verhaltens“⁴¹, und das heißt auch bestimmte gesellschaftliche Wertsetzungen, abbilden, wurden die von den Architekten behandelten Themen bzw. Entwürfe zu Gestalt, Materialbehandlung und räumlicher Struktur als Ausdrucksformen angesehen,

⁴⁰Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, S. 88.

⁴¹Anlehnung an Merleau-Pontys Frühwerk „Struktur des Verhaltens“, vgl. hierzu den Abschnitt bei Waldenfels, „Struktur des Verhaltens und geschlossenes Struktursystem“ in: Waldenfels, „Die Offenheit sprachlicher Strukturen bei Merleau-Ponty“, S. 146 ff.

die eine bestimmte Haltung an die Rezipienten vermitteln sollen. In diesem Punkt ist bei Lefebvre die Nähe zur Phänomenologie, insbesondere zu der Merleau-Pontys, deutlich nachzuweisen. Für Merleau-Ponty ist Struktur eine Ausdrucksform, ein „bedeutsames Ganzes“; sie ist „zielgerichtet“ und die Bedeutung ist hierin „inkarniert“, d. h. eingelassen in ein Material, das sie durchformt.⁴² Dualistische Sichtweisen zu durchbrechen, Verhalten und Ausdruck, Struktur und Bedeutung nicht als etwas Aufeinanderfolgendes, sondern als einen produktiven Prozess aufzufassen, ist Grundlage der Phänomenologie der Wahrnehmung wie der Raumtheorie Lefebvres. Der Mensch schafft die Welt durch sein In-Der-Welt-Sein (oder Zur-Welt-Sein), und er schafft sie beständig neu, indem er Bestehendes aufnimmt und überschreibt, umwertet und neu strukturiert. Produktion und Reproduktion sind in diesem Prozess nicht zu trennen.

Auf dieser Basis aufbauend entwickelt Lefebvre seine triadischen Konzepte zur Raumproduktion, die jeglichen Dualismus zu vermeiden suchen. Das Alltägliche erhält hierbei den Status des Lebendigen, eines kreativen raumbildenden Prozesses, welcher Formen aufnimmt, reproduziert oder verändert, und so gesellschaftliche Konstellationen (Bewertungen und Strukturen) in den Raum einschreibt. In *Das Alltagsleben in der modernen Welt* stellt Lefebvre die rhetorische Frage:

„Figuriert die Alltäglichkeit im Inhalt? Gewiss, auf zweideutige Art. Einerseits entsteht sie aus der Wirksamkeit der Formen: sie ist deren Resultat oder Resultante, wie man will. Produkt und Residuum – das ist die Definition des Alltäglichen. Die Formen ordnen das Alltägliche an und projizieren sich gleichzeitig auf die Alltäglichkeit.“⁴³

Aus dieser Einsicht heraus können nach Ansicht der Autorin architektonische Strukturen als „Alltags-Vorgaben“, als Entwürfe nicht nur zu einer materiellen Konstellation *im* Raum, sondern als Entwürfe *zu* einer gesellschaftsräumlichen Konstellation gelesen werden. Sie spiegeln, so war die These, den Entwurf einer Werte- und Umgangs-Struktur, die unter anderem im künstlerischen Ausdruck – im architektonisch gebildeten Raum – figuriert; die Zugriffs-Rechte sind dabei nicht zu vergessen. In dem hier vorgelegten Vergleich von Peter Behrens' und Walter Gropius' Raumkonzepten ist deutlich geworden, wie unterschiedlich sich diese beiden Baukünstler, trotz zeitlicher Nähe, letztendlich nicht nur gesellschaftlichen Raum erdacht haben, sondern wie verschieden sich ihre Bewertungen hinsichtlich der technologischen Entwicklung auf Formgenese und architektonische Raumbildung auswirken. Diese Sichtweise bestätigt Lefebvre selbst, indem er in *The Production of Space* in umfassendem Maße Architektur als Zeichen und Ausdruckskategorie gesellschaftlichen Wandels diskutiert.

Die unterschiedlichen Antworten auf die Folgen der technologischen Entwicklung, die in der Zentralität und den Gestaltungsstrategien Peter Behrens' und Walter Gropius'

⁴²Vgl. Waldenfels, „Die Offenheit sprachlicher Strukturen bei Merleau-Ponty“, S. 147.

⁴³Lefebvre, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, S. 248.

aufgezeigt wurden, lassen sich als Folgen ihrer jeweiligen normativen Setzungen und der angestrebten Raumproduktion lesen, wie es oben bereits mit dem Verweis auf das „Kunstwollen“ angedeutet wurde. Aus der unterschiedlichen Art der Aneignung resultieren verschiedene ästhetische Ansprüche an den architektonischen Raum, welche sich im Konkreten Raum manifestieren. Aber nicht nur hier.

In den theoretischen Schriften beider Architekten wird ein Ungleichgewicht im gesellschaftlichen Raum festgestellt. Unabhängig von der exakten Verortung dieser für Lefebvre „magischen Grenze“⁴⁴ um 1910 konstatieren Behrens und Gropius mit den für sie spezifischen Unterscheidungen und Konsequenzen das Zerbrechen einer alten Ordnung. Diesem Umstand versuchen sie zu begegnen, indem sie dem gesellschaftlichen Raum ein System räumlicher Struktur und kohärenten Bedeutungsausdrucks zurückgeben.

Lefebvre führt diese von den Architekten erspürte Zerrissenheit auf ähnliche Gründe zurück wie Walter Gropius. Der gesellschaftliche Raum wird für ihn zu einem „homogen-zerbrochenen“⁴⁵ Raum, weil ihn die Praxis der technologisierten und ökonomisch ausgerichteten Welt zu einem Milieu des Tausches mit der Implikation der Austauschbarkeit macht. Dieser abstrakte Raum entspricht zunehmend der Welt der Ware und der wissenschaftlichen Erfassung. Da dies auch Parzellierung, ein Herunterbrechen in rational erfassbare Einheiten oder handelbare Güter bedeutet, ist dieser Raum fragmentiert. Wie Gropius spricht Lefebvre von einem Pulverisieren des Raumes durch die gesellschaftliche Praxis.⁴⁶ Dieser „abstrakte Raum“, wie Lefebvre den Raum des beginnenden 20. Jahrhunderts bezeichnet⁴⁷, wird seinen Bewohnern durch die gesellschaftliche Praxis entfremdet. Einen hohen Anteil schreibt er dabei der veränderten Alltagspraxis (räumliche Praxis) zu, aber auch den Repräsentationen des Raumes, die entwickelt werden. Marktwert, Messwert, Zeitwert usw., der Raum der Bewohner und sie selbst, ihre Arbeitsleistung und ihr Alltag, werden zunehmend nach von ihrem Be- und Empfinden völlig getrennten Maßgaben bemessen. Wie dargelegt wurde, führen Peter Behrens und Walter Gropius diese Veränderungen von ihren Standpunkten aus zwar auf verschiedene Ursachen zurück, aber sie beschreiben das gleiche Phänomen. Walter Gropius benennt sogar den selben Künstler als Beispiel für die Darstellung eines veränderten Raumgefühls wie Lefebvre: Pablo Picasso.⁴⁸ „Das zeitliche Nacheinander wird in eine räumliche Einheit zusammengeschoben“⁴⁹, schreibt Gropius; für Lefebvre bricht Picasso den euklidischen Raum auf und konzentriert sich auf die Struktur des neuen Raumes, wobei er die dritte Dimension (die Tiefe) ablöst und sie durch die zeitliche Dimension, die

⁴⁴Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 260.

⁴⁵Lefebvre, *The Production of Space*, S. 355.

⁴⁶Ebd., S. 287, 334 f., 355 f.

⁴⁷U.a. in: Ebd., S. 285.

⁴⁸Gropius bezieht sich mehrfach auf den Abstrakten Raum, der durch die Malerei für die Kunst neu erschlossen wurde; ausdrücklich benannt wird Picasso (neben Giacomo Balla) von ihm in dem Aufsatz „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“.

⁴⁹Gropius, „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“, S. 38.

Simultanität ersetzt.⁵⁰ Für Lefebvre ist dies Anzeichen eines tiefgreifenden Prozesses, diese Form der künstlerischen Darstellung ein Symptom für ein neues "Raumgefühl", dem er jedoch mit Skepsis entgegentritt: Für Lefebvre zeigt Picasso eine Entwicklung des Raumes, der auf Faszination ausgerichtet ist. Es ist weniger die Fraktur der Bildeinheit als die „absolute Visualisierung“ der Dinge, die er als bezeichnend herausstellt; sie trennt die Repräsentationen des Raumes und die materiellen Ausformungen zunehmend von einer "echten", lebensnahen Bedeutung ab, die durch die Bewohner vergeben wird: „The dissociation between the expressive and the meaningful and the liberation of the signifier had enormous consequences.“⁵¹

Die Ursachen liegen außerhalb des künstlerischen Bildraumes. Sie bestehen für Lefebvre in einer gesellschaftlichen Praxis, die einen "ganzen Raum", einen einheitlich gefühlten, gelebten und erdachten, nicht mehr kennt. Die Repräsentation des Raumes, die er mit drei Phänomenen fasst, dem „optischen“, dem „geometrischen“ und dem „phallischen Formanten“, wird für ihn vom Raum des Bewohners, von dessen Gelebten und Konkreten Raum abgeschnitten. Das Visuelle, das Spektakel, wird genutzt, um "bedeutungsleere" Oberflächen in Szene zu setzen. Dabei verliert der so repräsentierte Raum seinen urständigen Kern, den Inhalt, der ihm, durch Praxis und Bedeutung der Nutzer verliehen, vormals innewohnte. Dieser "Abstrakte Raum" will für sich selbst bedeutsam sein.⁵² Picasso oder anderen bildenden Künstlern wirft Lefebvre diesen Umstand nicht vor – die Kunst zeigt diese Entwicklung nur auf. Manchem Architekten und Städteplaner ergeht es da anders. Mies van der Rohe wirft Lefebvre so unter anderen vor, mit der Inszenierung des Materials und der Oberfläche die Usurpation des Gelebten Raumes und damit den Verlust des Bedeutungsbezuges, der "Bedeutungstiefe" des Raumes für die Bewohner, vorangetrieben zu haben.⁵³ Ein Vorwurf, welcher eine weiterführende Diskussion sicherlich wert ist, was hier jedoch nicht geleistet werden kann.

Zum Ende sei nur folgende Überlegung angeschlossen: Walter Gropius und Peter Behrens begegnen einem "zerrissenen Raum" und konstatieren seine "Fehlstellen". Beide stützen die Homogenisierung, wie Lefebvre sie nennt, in dem Maße, als sie beide die Industrialisierung generell als positiv zu wertende Entwicklung aufnehmen; sie dehnen in ihren Vorstellungen den gesellschaftlichen Raum, die gesellschaftsräumliche Perspek-

⁵⁰Lefebvre, *The Production of Space*, S. 301.

⁵¹Ebd.

⁵²Vgl. ebd., S. 285 ff.

⁵³Außer den Dadaisten trifft die meisten Bauhauskünstler das harsche Urteil Lefebvres, wenn er feststellt: „Did it [the Bauhaus, d. Verf.] cause or justify a change of aesthetic perspective, or was it merely a symptom of a change in social practice? More likely the latter, *pace* most historians of art and architecture. When it comes to the question of what the Bauhaus's audacity produced in the long run, one is obliged to answer: the worldwide, homogenous and monotonous architecture of the state, whether capitalist or socialist. [...] It is certainly arguable, that the writings and works of the Bauhaus, of Mies van der Rohe among others, outlined, formulated and helped realize that particular space [...]“. Ebd., S. 216. Mit diesem Urteil setzt sich Watson in ihrem Artikel auseinander (Watson, „How Henri Lefebvre missed the modernist sensibility of Mies van der Rohe“).

tive, bereits über die Landes- und Nationengrenzen aus, träumen von *einem* globalen Raum als Einheit, welche ihnen die technologische Entwicklung zu versprechen scheint. Gropius agiert hier noch deutlicher als Behrens mit einer Hinwendung zu den industriellen Methoden und seinem Befreiungsversuch, der räumlich jedoch zunächst mehr Leere als Füllung erzeugt. Beide entwickeln Strategien der Aneignung von Technologie und der Raumproduktion, welchen man Züge der geometrischen, optischen oder phallischen Formanten zuschreiben könnte. Es lassen sich hinsichtlich ihrer Raumkonzeption also Parallelen zu dem Raum aufzeigen, den Lefebvre als einen abstrakt und visuell dominierten beschreibt. Hier stünde Peter Behrens gerade auf der "Fragmentierungs-Grenze" von 1910, da er versucht, den erfahrbaren Raum noch als einen konkret zusammenhängenden umzusetzen. Der Kritikpunkt, den Schmid aufwirft⁵⁴, ist jedoch angebracht: Wie weit hilft diese nicht unproblematische Kategorisierung in ein Vor und Nach 1910 (und es gibt noch weitere solcher "Raum-Kategorien") bei der Analyse architekturtheoretischer Konzepte? Ist nicht vielmehr das "Werkzeug" dienstbar, das Lefebvre mit seiner Theorie entwickelt: Wertsetzungen und Repräsentationen von Raum, eine vorgezeichnete Praxis und die Entwürfe zu einem neuen Gelebten Raum als Maßstäbe und Bemessungsparameter zu nehmen, um die Qualitäten von (architektonischem) Raum zu beschreiben? Die Attribute perspektivisch und homogen usw. scheinen in der Tendenz treffend, ja; aber nicht als Konsequenz einer Zeitschiene, sondern als Produkte und Folge einer bestimmten Raum--Aneignung und Raum-Produktion. Und als solche sind nach Auffassung der Autorin Lefebvres historische Beispiele auch zu lesen. Sie sind nicht zwingend an einen Zeitpunkt, sondern an bestimmte Wertsetzungen und Aneignungsformen gebunden!

Gropius und Behrens verwehren sich beide in ihren Entwürfen zur Raumproduktion gegen die Tendenz der „bürgerlich-technokratischen Gesellschaft“⁵⁵, den Raum ökonomischen und industriellen Gesetzmäßigkeiten zu überlassen, ihn zu parzellieren und die Bewohner so ihres Raumes zu enteignen. Beide wollen ein "Wohnen" wieder ermöglichen, eine Raumproduktion anstoßen, welche andere Qualitäten in das System "einspielt". Sie schlagen hierfür unterschiedliche Formen der Aneignung und Strukturierung des Raumes vor. Es geht beiden ja gerade darum, bestimmte Werte über die Architektur in den gesellschaftlichen Raum zurückzuholen bzw. ihn den Bewohnern auf eine bestimmte Weise wieder an die Hand zu geben. Ihre Ansätze und Zielsetzungen – die sind verschieden. Tragisch fast, dass sich gerade Gropius und andere Künstler des Bauhauses, deren Ideale

⁵⁴ „Die Einteilung in drei Kontinente [oder "Felder": rural, industriell und urban, d. Verf.] kollidiert bei Lefebvre mit einer zweiten Periodisierung, die eine klare Abfolge beinhaltet und sich deutlicher an das Konzept der Produktionsweisen anlehnt. Dabei versucht er mehr oder weniger erfolgreich, einerseits bestimmte Formen des Städtischen (politische Stadt, Handelsstadt, Industriestadt), andererseits bestimmte Räume (analoger Raum, kosmologischer Raum, symbolischer Raum, perspektivischer Raum, homogen-zerbrochener Raum) den jeweiligen Produktionsweisen zuzuordnen. Diese Zuordnung, wie auch die entsprechenden Räume oder Stadtformen, weisen jedoch erhebliche Inkonsistenzen und Lücken auf. In beiden Fällen sind sie eher Illustrationen denn stringente analytische Konstruktionen.“ Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 331.

⁵⁵ Diese Bezeichnung entwickelt Lefebvre in: Lefebvre, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, S. 69 ff.

sich durchaus in Richtung eines “Festivals” der Kunst für die Bewohner orientieren, mit ihrem Widerstand gegen die Homogenisierung und Fragmentierung des Raumes nicht durchsetzen konnten, dass sie vielleicht doch den falschen Ansatz wählten.

Was Lefebvre der Architektur in jedem Falle vorhält, ist, dass es die Praxis der Bewohner braucht und eine Internalisierung der entwickelten und repräsentierten Ziele, um Strukturen zu beleben. So könnte man Peter Behrens als den glücklicheren Finder sehen, der zwar keinen freien, aber einen “gefüllten” und zentrierten Raum entwirft, der auf Repräsentationen von Bedeutungen und Erfahrungen zurückgreift, an denen die Rezipienten Halt finden können. Der hohe Anspruch des Gropius’schen Raumes, so wie er realisiert werden konnte, hat nur an einigen Orten wirklich getragen; nicht zuletzt, weil er auf eine deutliche Differenzierung und eine konkrete Bindung an den Nutzer bzw. eine feste Einbindung in den größeren Zusammenhang, gerade im Mittlerraum, verzichtet. So hoch die Qualität im einzelnen Segment sein mag – eine Verbindung, so wie Peter Behrens sie vorhält, hat Qualitäten, die Gropius in seiner Raumkonzeption unterschätzt. Die Last und Arbeit des “Gehalten-Seins” in einer so abstrakten und rational ausgerichteten Raumproduktion, wie Gropius sie intendiert, liegt ganz auf den Schultern der Privaten Ebene, bei den Nutzern.⁵⁶ Das “gemeinsame Ganze” existiert hier nur noch als abstrakter Wert; die Synthese zum Ganzen muss hier von den Bewohnern geleistet werden.

Lefebvre hebt in *The Production of Space* denn auch hervor, dass die Möglichkeit zur Differenzierung, d. h. einer Aneignung und Wertung von Raum, die Qualität des Gelebten Raumes ausmacht. Hier belegen viele “Schicksale” moderner Wohnsiedlungen, nicht zuletzt das Beispiel Pessac, auf das oben verwiesen wurde, die Thesen Lefebvres und weisen auch einen Weg in die Zukunft.⁵⁷ Halt und Aneignung zu ermöglichen scheint notwendig, und ein bewusst vorgetragenes Profil einer Gesellschaft in ihren baulich gefassten Räumen mag letztendlich produktiver sein als ängstliche Indifferenz oder ein völliges Laissez-Faire-Prinzip. Ein Ansatz, den Camillo Sitte früh aufzeigt, was ihm zu einer Renaissance in der jüngeren Diskussion des Städtebaus verholfen hat.⁵⁸ Mut zur Form scheint angebracht, und “Widerstand” sollte mit Lefebvre als ein kreativer Prozess aufgefasst werden, der das Urbane lebendig und den Raum für alle offen halten kann – wenn ihm Spielraum gelassen und Gehör geschenkt wird.

⁵⁶Vgl. hierzu Lefebvre, *The Production of Space*, S. 25, 124 und Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, S. 257-262.

⁵⁷Milgrom stellt diese Flexibilität des Raumes in seiner Untersuchung zu den Wohnbauten Lucien Krolls heraus. Milgrom, „Lucien Kroll. Design, difference, everyday life“, S. 272 ff.

⁵⁸Vgl. Collins/Collins, *Camillo Sitte: The birth of modern city planning*, S. 11 ff.

Teil III.

Anhang

A. Schemata zum Theorieteil

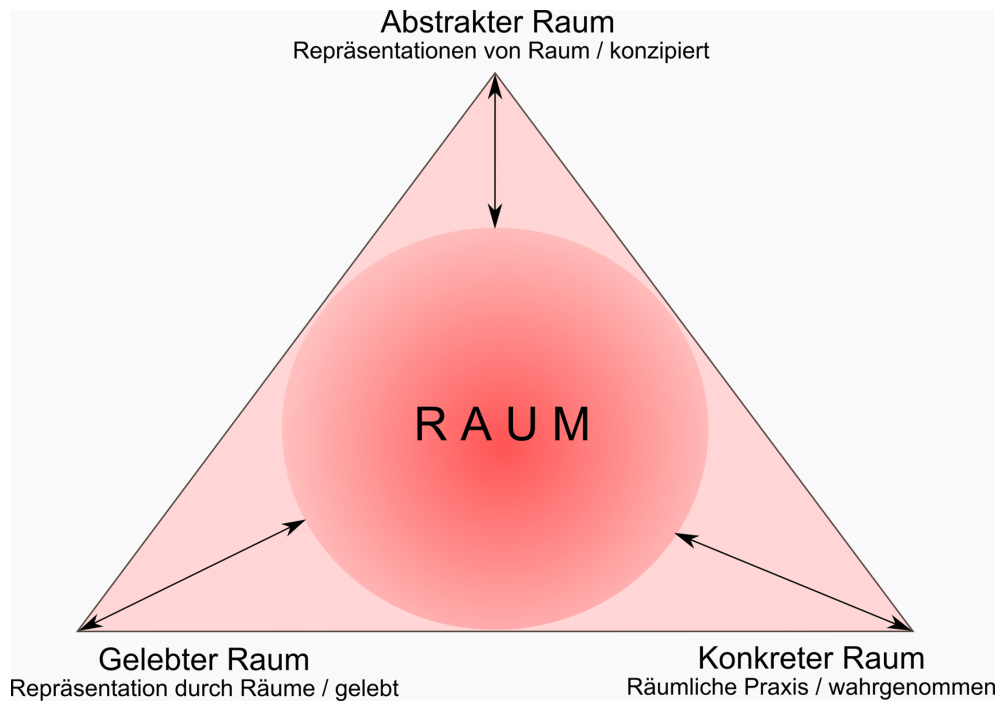


Abb. A.1.: Dimensionen der Raumproduktion

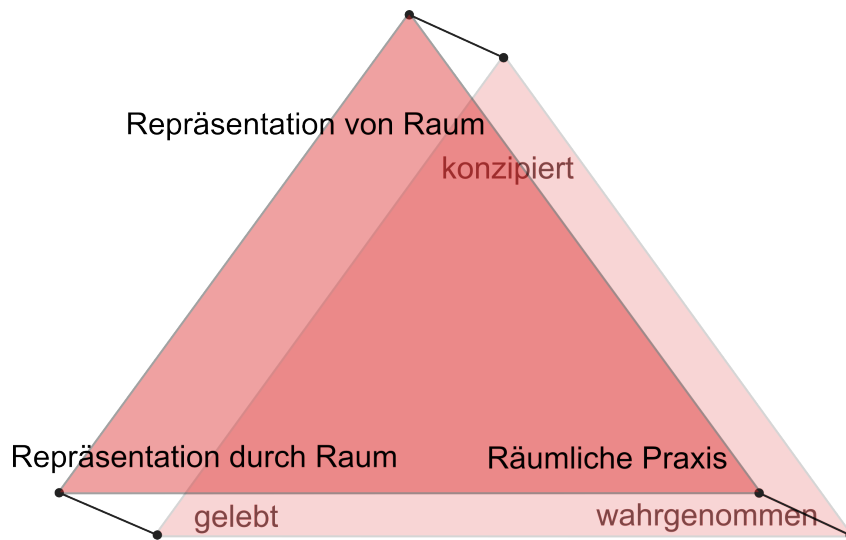


Abb. A.2.: Dimensionen der Raumproduktion - doppelter Ansatz



Abb. A.3.: Dimensionen der Raumproduktion - illustriert

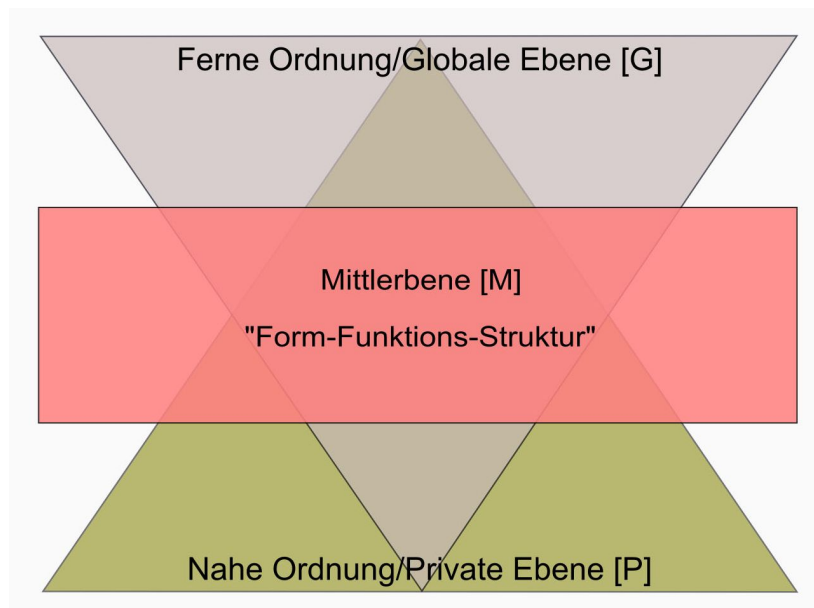


Abb. A.4.: Ebenen gesellschaftlicher Ordnung

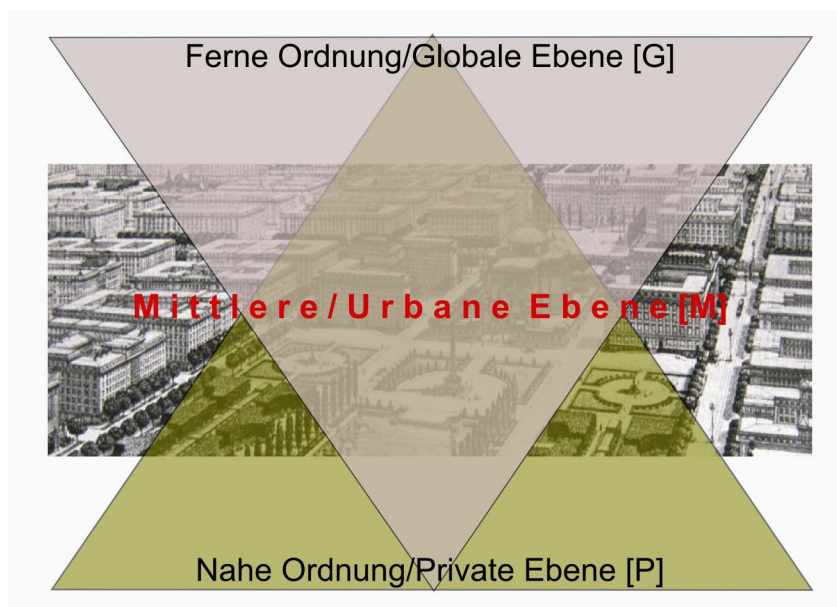


Abb. A.5.: Ebenen gesellschaftlicher Ordnung - illustriert

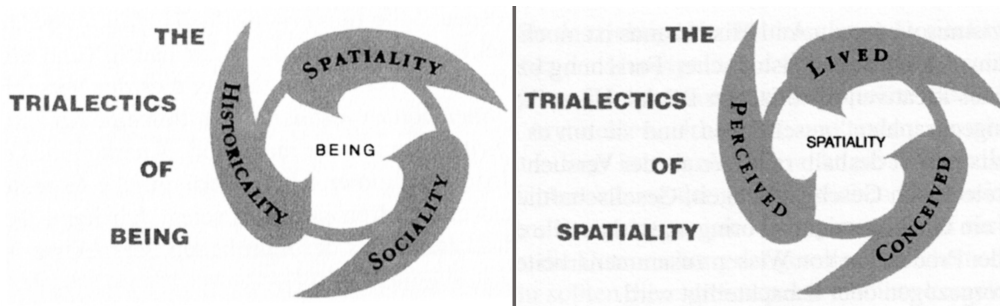


Abb. A.6.: E. Soja, *The trialectics of being & The trialectics of spatiality*, 2003

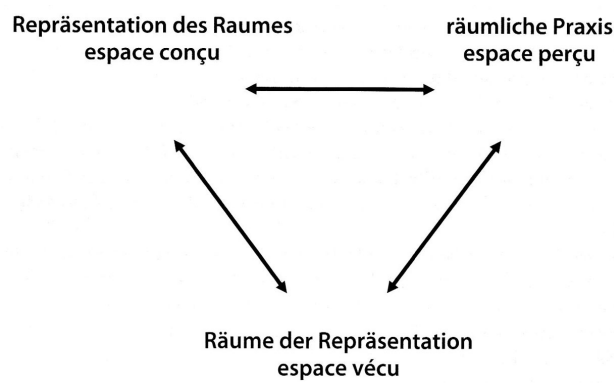


Abb. A.7.: Ch. Schmid, *Lefebvres dreidimensionale Dialektik*, 2005

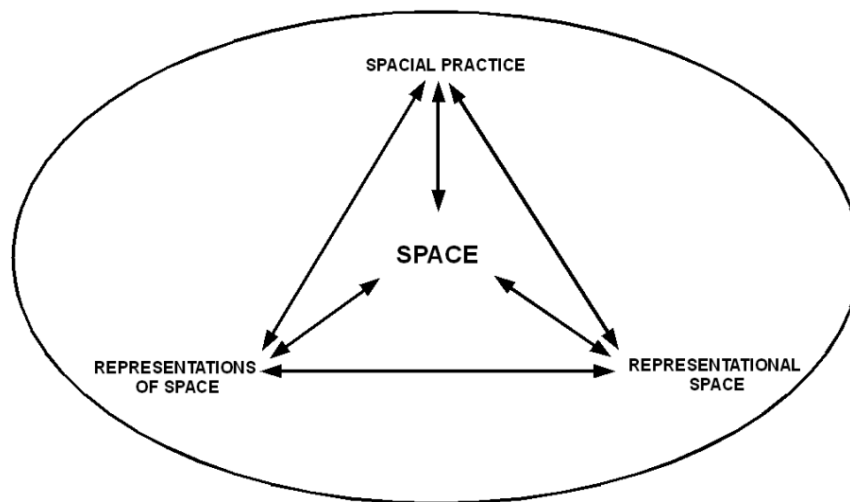


Abb. A.8.: R. Milgrom, *Lefebvre's Conceptual Triad*, 2008

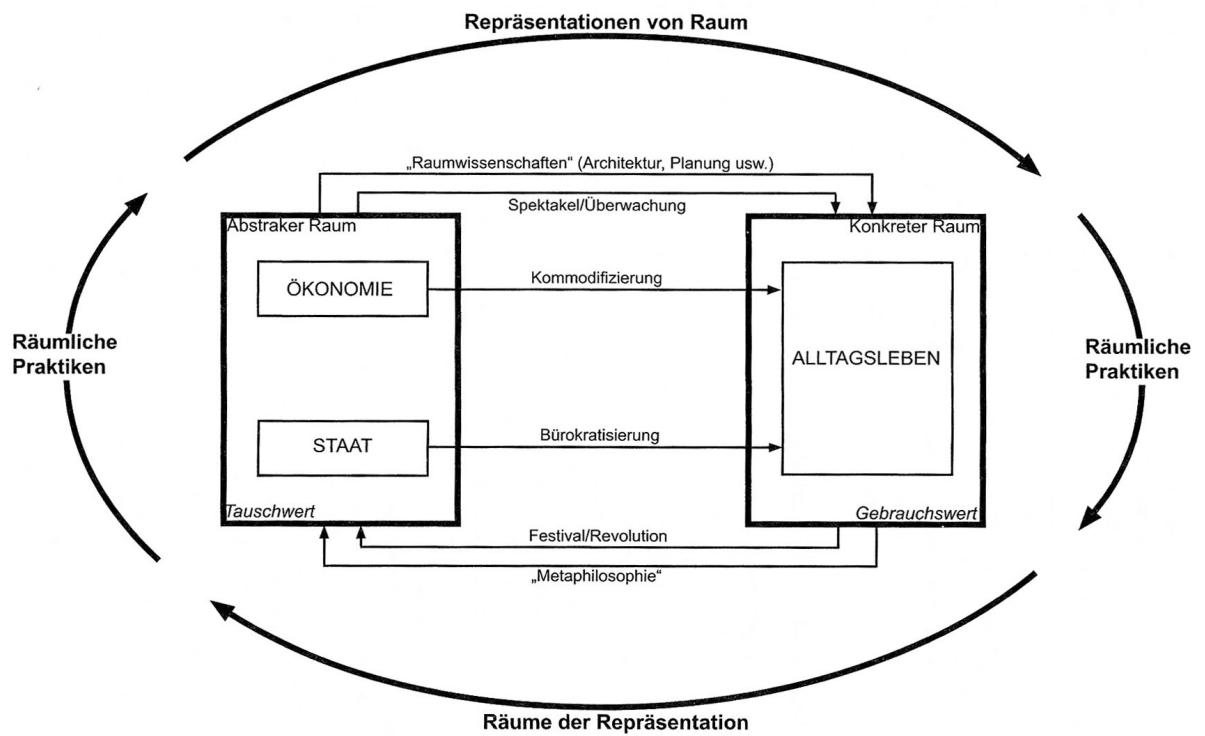


Abb. A.9.: D. Gregory, *Auge der Macht*, 2007

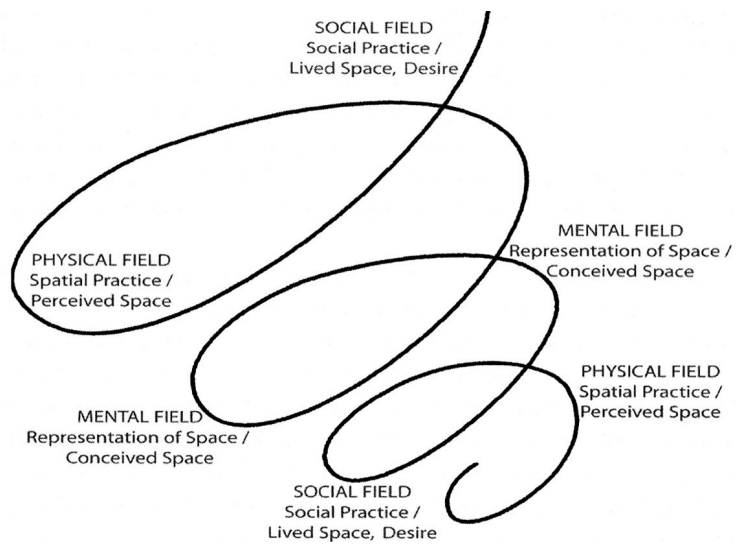


Abb. A.10.: E. Bertuzzo, *Visualisation of Lefebvre's trialectic model*, 2009

B. Katalog zur Untersuchung

B.1. Abbildungen zu Peter Behrens



Abb. B.1.: Peter Behrens, 1913



Abb. B.2.: P. Behrens, *AEG Turbinenhalle*, Berlin 1909

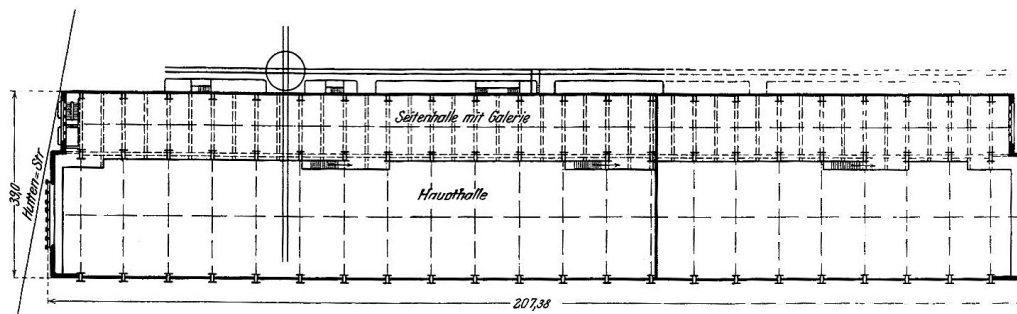


Abb. B.3.: P. Behrens, *AEG Turbinenhalle*, Grundriss EG

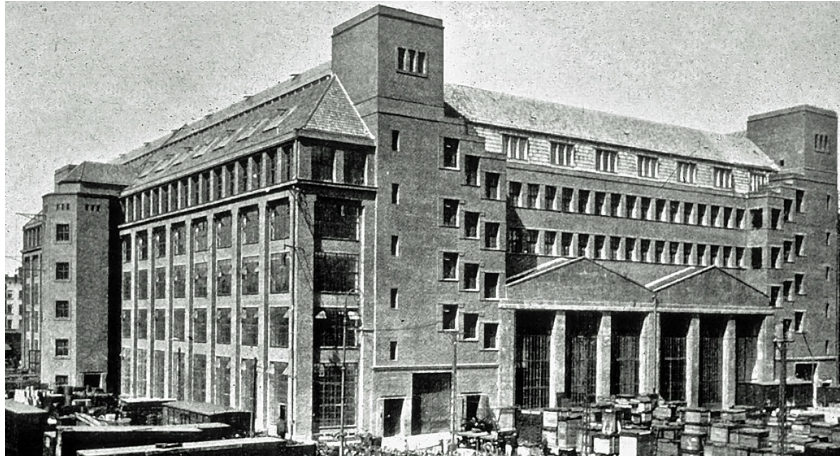


Abb. B.4.: P. Behrens, *AEG-Hochspannungsfabrik*, Ostfassade, Berlin 1909-1910

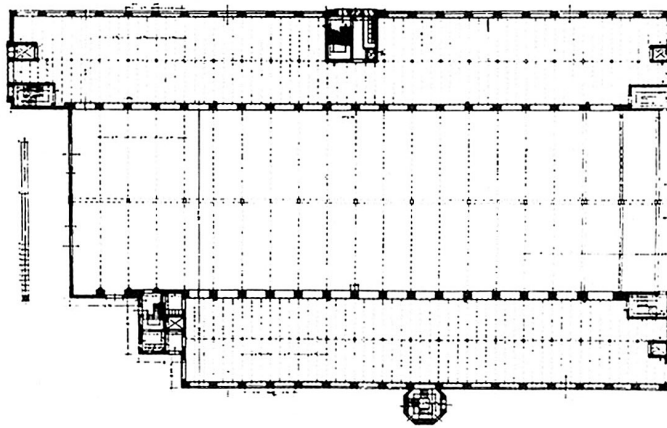


Abb. B.5.: P. Behrens, *AEG-Hochspannungsfabrik*, Grundriss EG



Abb. B.6.: P. Behrens, *AEG-Hochspannungsfabrik*, Nordfassade mit Treppenturm, Berlin 1909-1910



Abb. B.7.: P. Behrens, *AEG Kleinmotorenfabrik*, Berlin 1910-1913

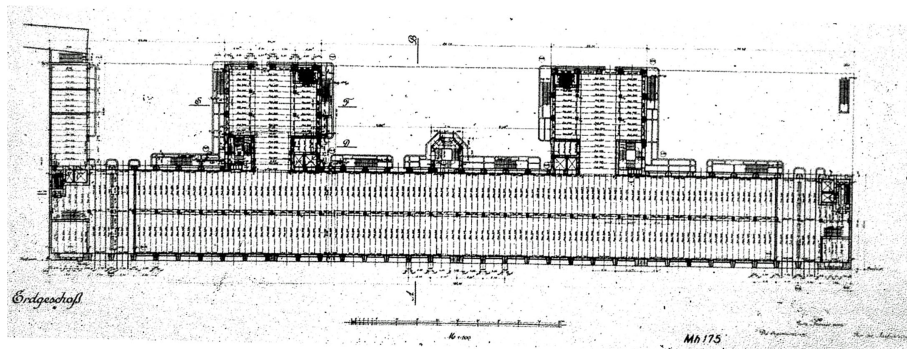


Abb. B.8.: P. Behrens, *AEG Kleinmotorenfabrik*, Grundriss (urspr. Planungszust.)

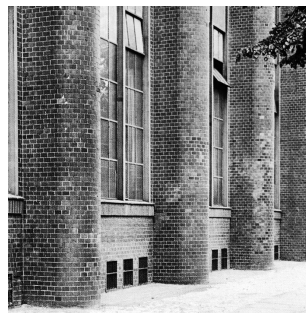


Abb. B.9.: P. Behrens, *AEG Kleinmotorenfabrik*, Pfeiler, Berlin 1910-1913



Abb. B.10.: P. Behrens, *NAG-Werksgebäude*, Berlin, 1914-15

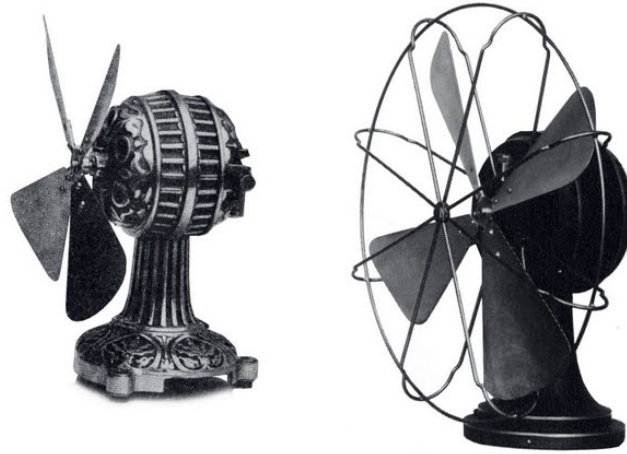


Abb. B.11.: P. Behrens, *AEG-Tischventilator*, 1908; links: Vorläufermodell

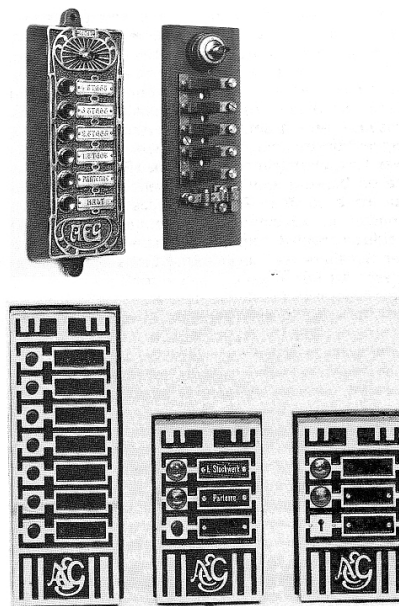


Abb. B.12.: P. Behrens, *AEG-Druckknopfapparate*, 1911; darüber: Vorläufermodelle

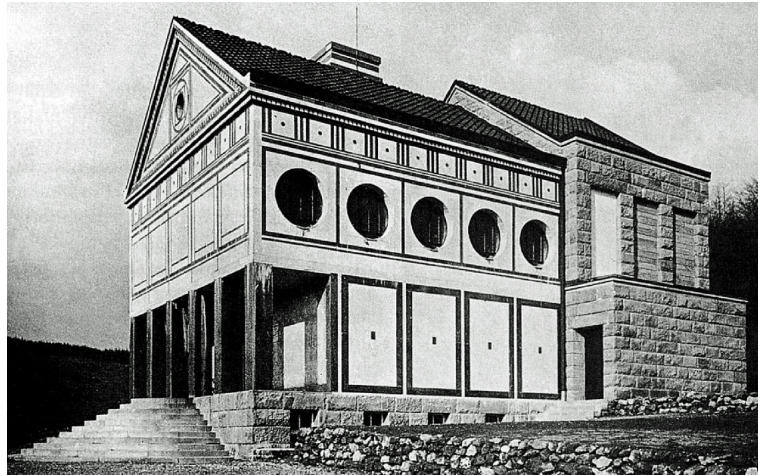


Abb. B.13.: P. Behrens, *Krematorium*, Hagen 1906



Abb. B.14.: P. Behrens, *Krematorium*, Innenraum, Hagen 1906



Abb. B.15.: P. Behrens, *Dt. Botschaft St. Petersburg*, 1911-13

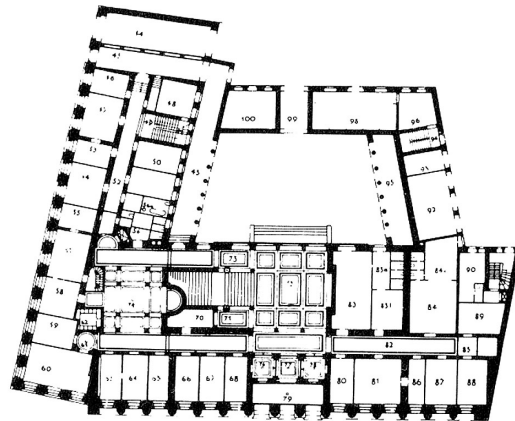


Abb. B.16.: P. Behrens, *Dt. Botschaft St. Petersburg*, Grundriss EG

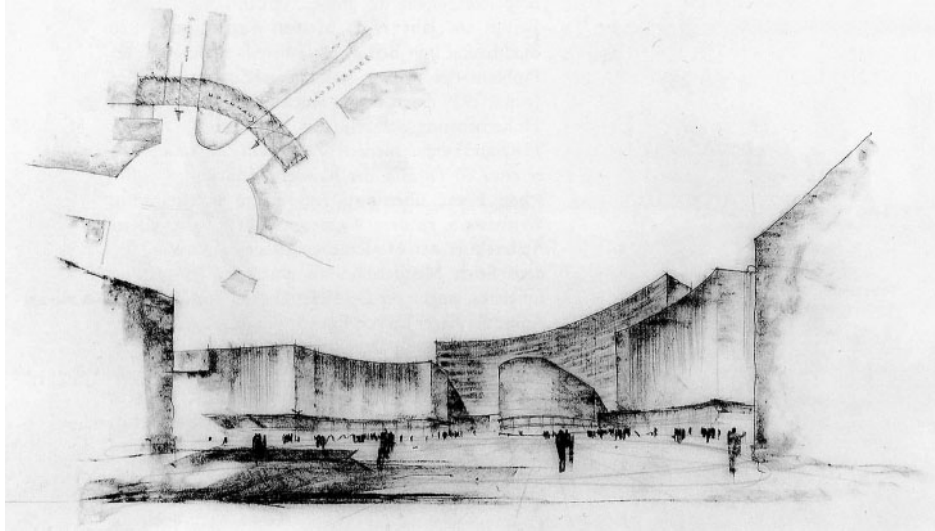


Abb. B.17.: P. Behrens, *Studie Berlin-Alexanderplatz*, 1928

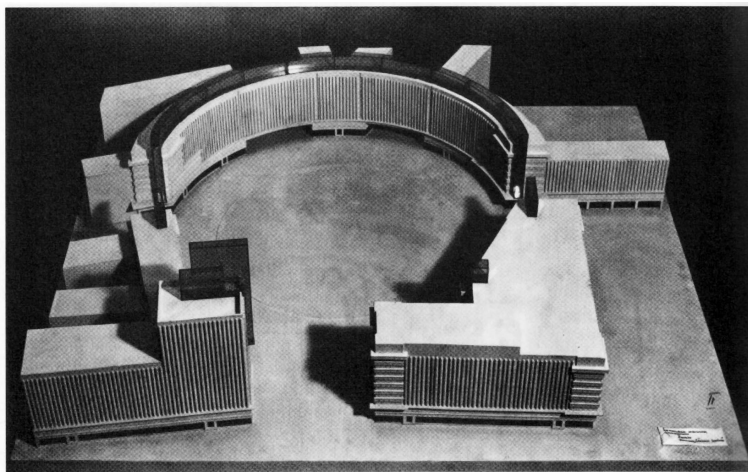


Abb. B.18.: P. Behrens, *Wettbewerbsmodell B.-Alexanderplatz*, West-Ansicht, 1928/29

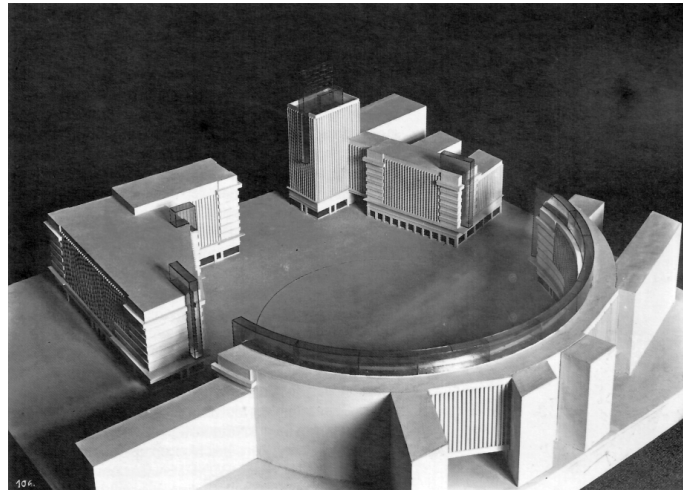


Abb. B.19.: P. Behrens, *Wettbewerbsmodell B.-Alexanderplatz*, Ost-Ansicht, 1928/29



Abb. B.20.: P. Behrens, *Berlinhaus*, Nachtaufnahme, Berlin 1930

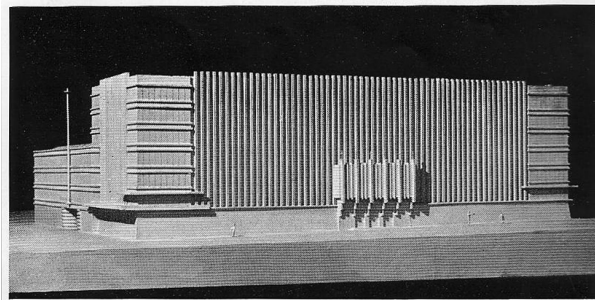


Abb. B.21.: P. Behrens, *Modell f. Centrosojus Moskau*, 1929



Abb. B.22.: M. Wagner, *Ausgangsmodell des Wettbewerb zur Umgestaltung des Alexanderplatzes*, 1928

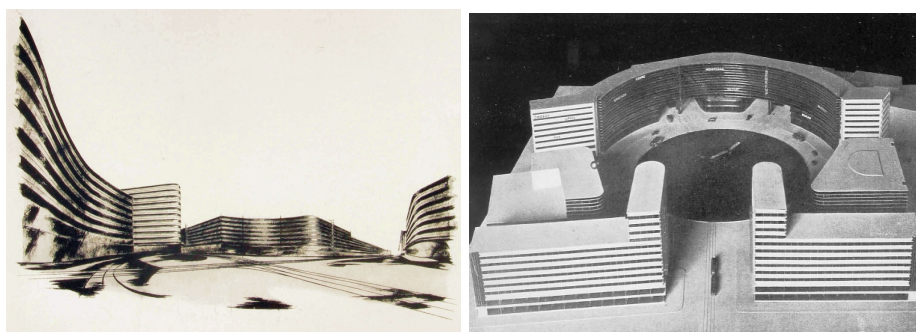


Abb. B.23.: W. Luckhardt *Skizze und Modell zum Wettbewerb B.-Alexanderplatz*, 1928

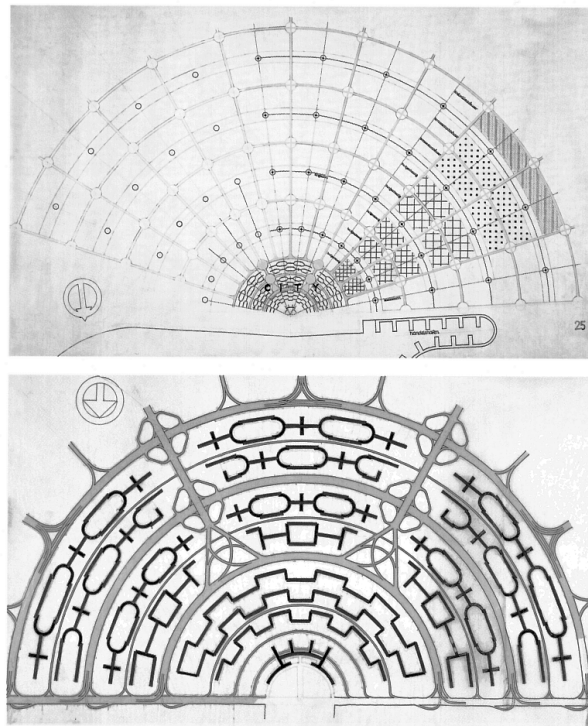


Abb. B.24.: Behrens, *Entwurf einer Stadtanlage für Atlantropa*, 1932

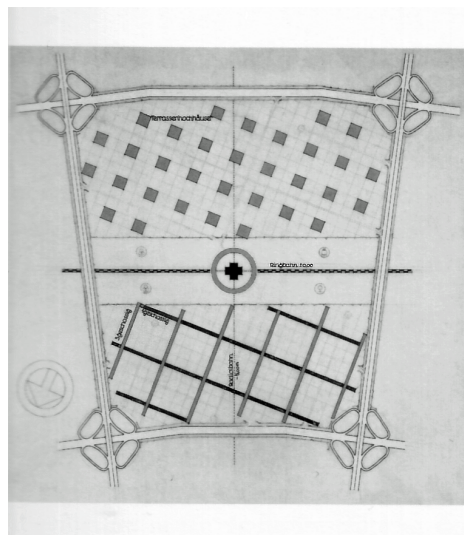


Abb. B.25.: Behrens, *Stadtanlage für Atlantropa*, Ausschnitt, 1932

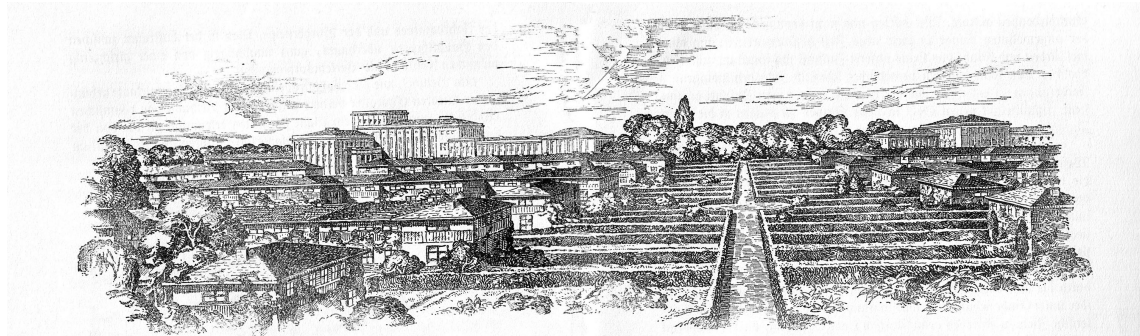


Abb. B.26.: Behrens/De Fries, *Gruppenbauweise*, Zeichnung eines Panoramablicks, 1918

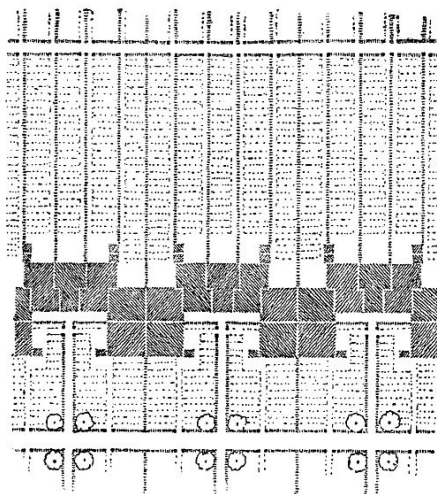


Abb. B.27.: Behrens/De Fries, *Gruppenbauweise*, 1918

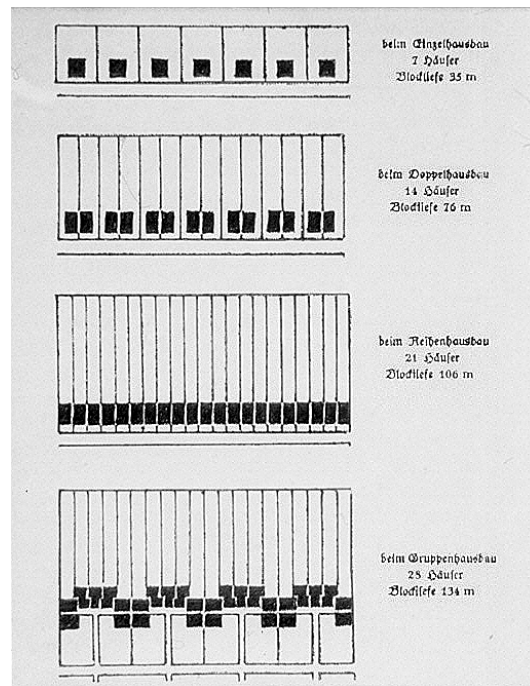


Abb. B.28.: Behrens/De Fries, *Gruppenbauweise im Vergleich*, 1918

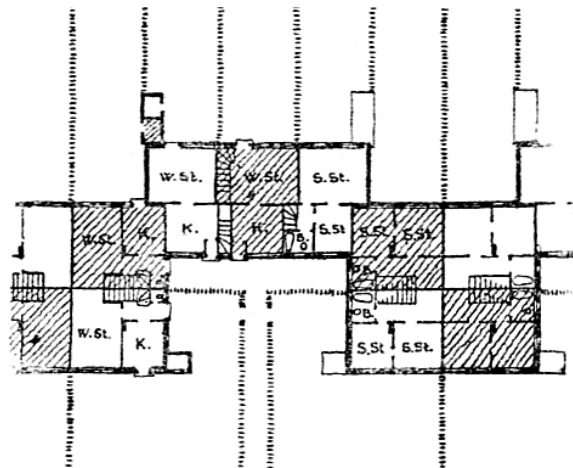


Abb. B.29.: Behrens/De Fries, *Gruppenbauweise, Typ 2*, 1918

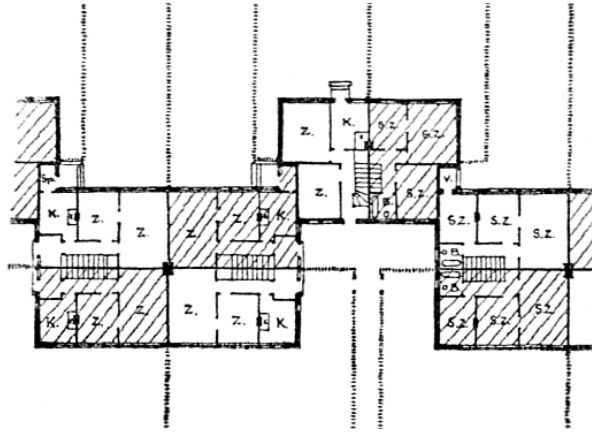


Abb. B.30.: Behrens/De Fries, *Gruppenbauweise, Typ 4*, 1918

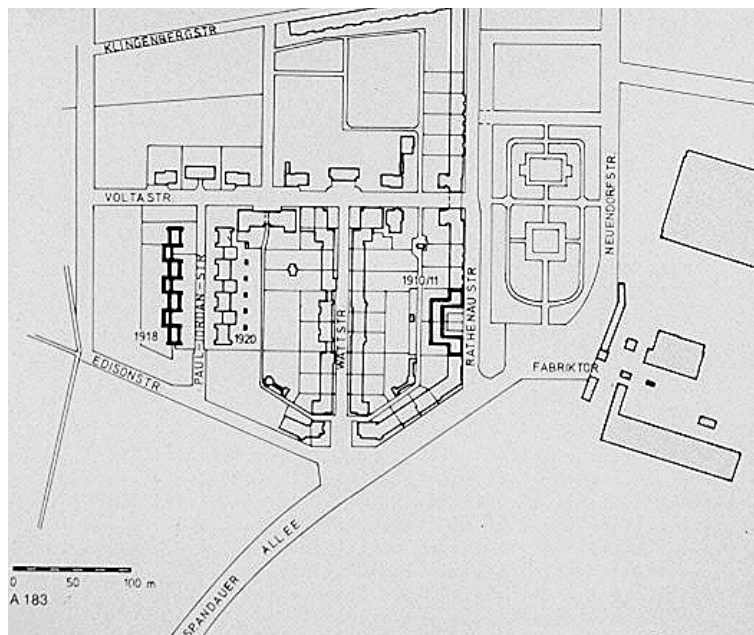


Abb. B.31.: *Siedlung Hennigsdorf* 1910-1918, Beitrag Behrens hervorg.

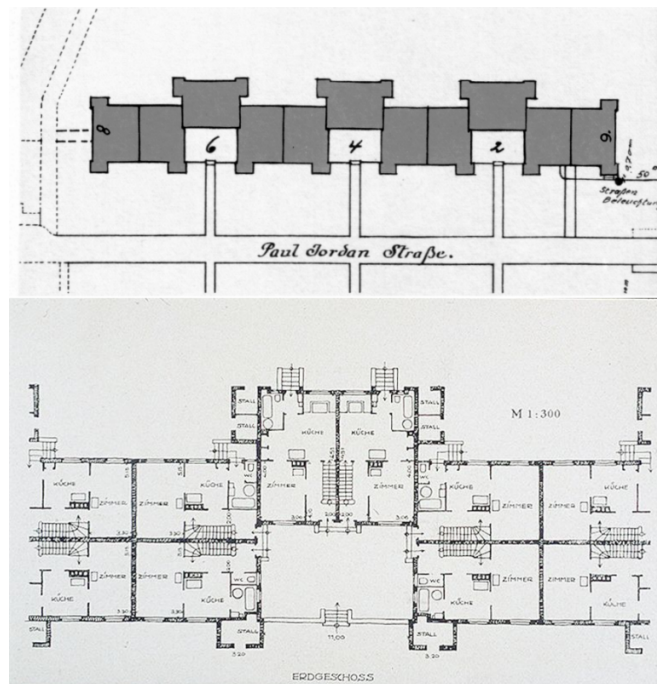


Abb. B.32.: P. Behrens, AEG-Siedlung *Henningsdorf*, Lageplan und Grundriss



Abb. B.33.: Behrens, Paul-Jordanstr., Foto 1990er Jahre

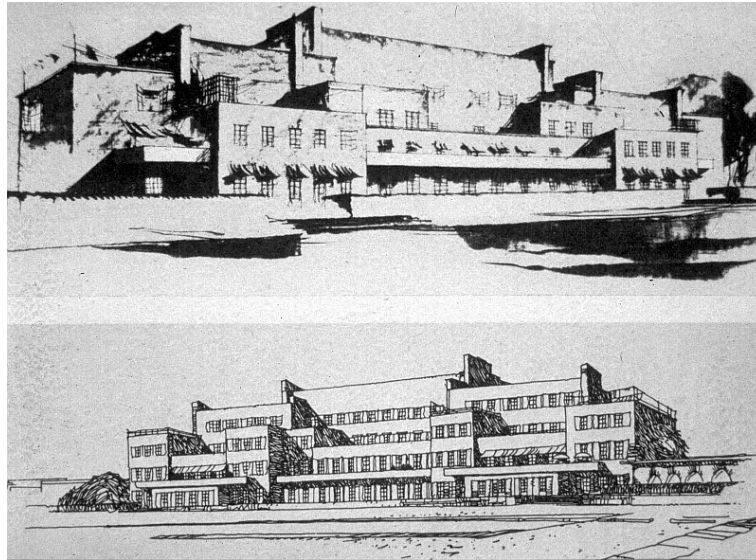


Abb. B.34.: P. Behrens, *Entwurf eines Terrassenhauses*, 1920

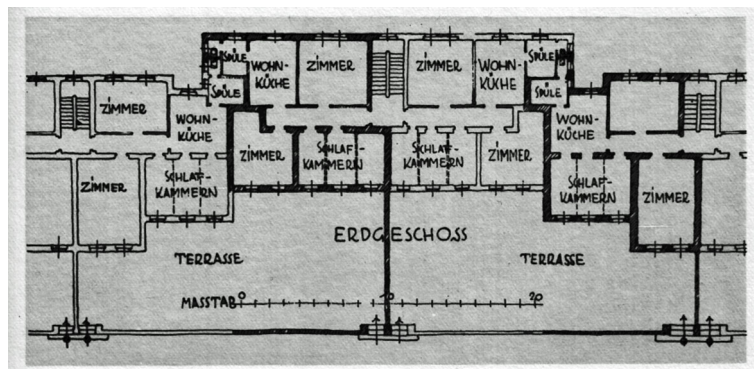


Abb. B.35.: P. Behrens, *Entwurf eines Terrassenhauses*, Grundriss 1920



Abb. B.36.: P. Behrens, *Terrassenhaus*, Stuttgart 1927

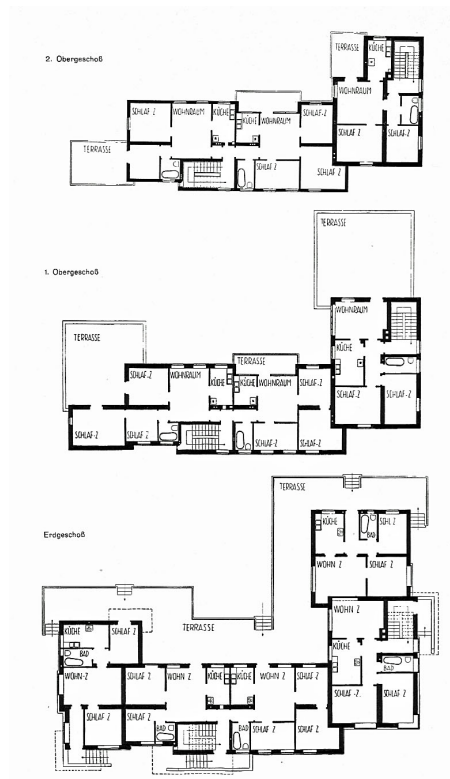


Abb. B.37.: P. Behrens, *Terrassenhaus Grundrisse 1-3. OG*, Stuttgart 1927



Abb. B.38.: P. Behrens, *Innenräume d. Terrassenhauses*, Stuttgart 1927



Abb. B.39.: P. Behrens, *Mietshaus*, Wien 1924

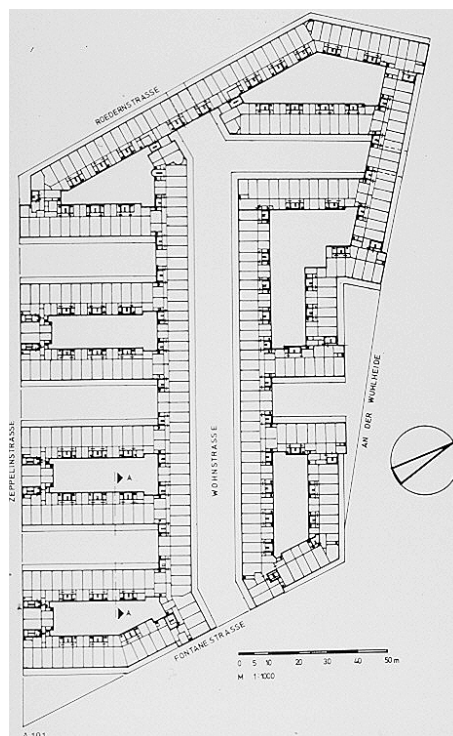


Abb. B.40.: P. Behrens, *AEG-Siedlung B.-Oberschönevide* (projektiert), 1914-15

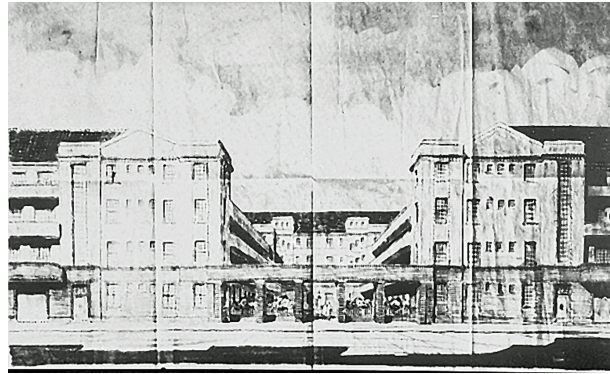


Abb. B.41.: P. Behrens, *AEG-Siedlung B.-Oberschönevide* (projektiert), 1914-15

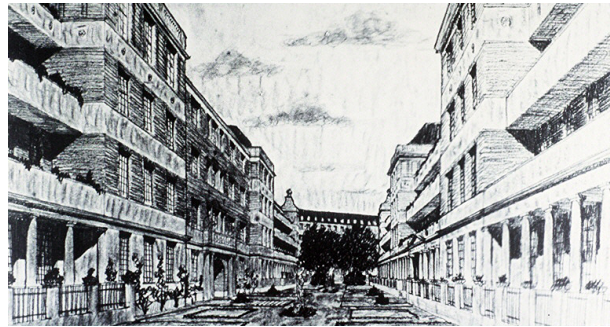


Abb. B.42.: P. Behrens, *AEG-Siedlung B.-Oberschönevide* (projektiert), 1914-15



Abb. B.43.: P. Behrens, *Haus Behrens*, Darmstadt 1901

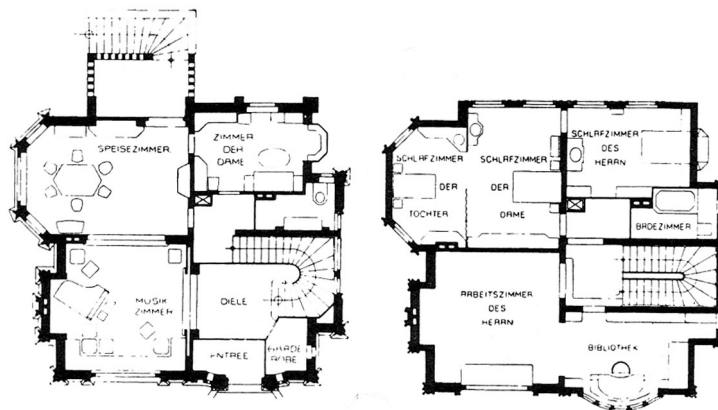


Abb. B.44.: P. Behrens, *Haus Behrens*, *Grundrisse EG und 1. OG*, Darmstadt 1901

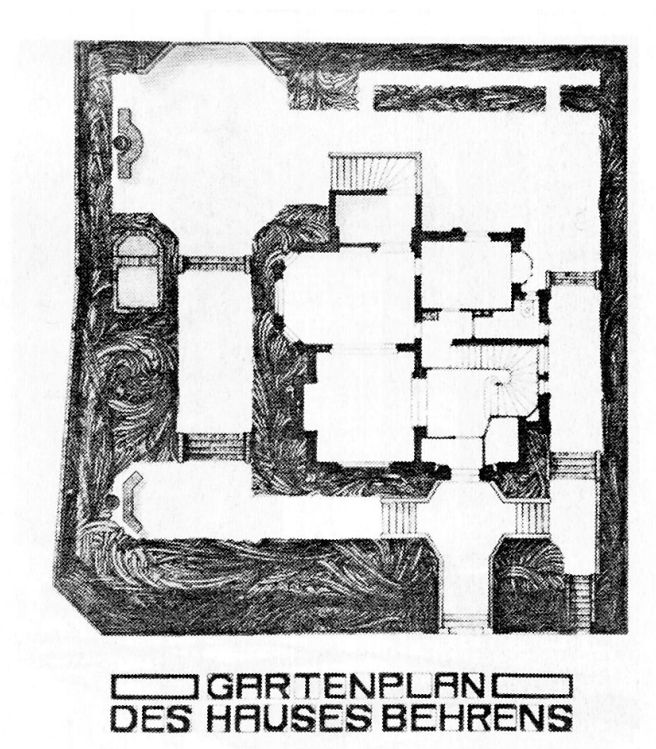


Abb. B.45.: P. Behrens, *Haus Behrens*, *Grundriss EG mit Garten*, Darmstadt 1901

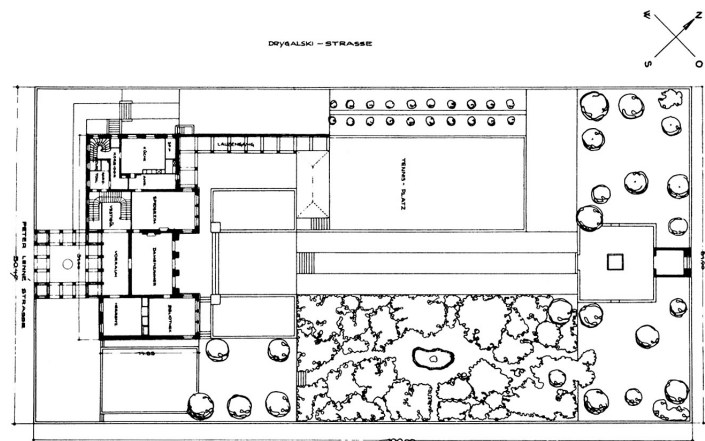


Abb. B.46.: P. Behrens, *Villa Wiegand*, *Grundriss mit Garten*, Berlin 1911-12



Abb. B.47.: J.-B. A. Godin, *La Familistère*, Guise 1859

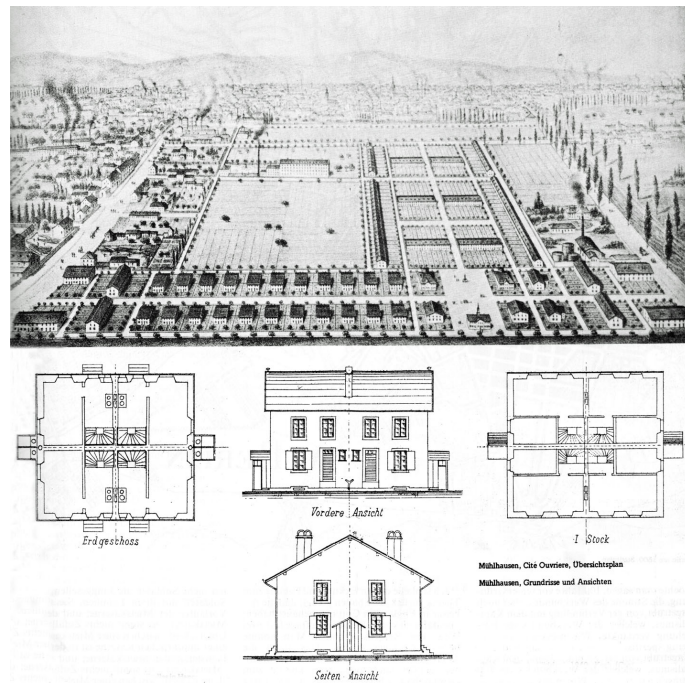


Abb. B.48.: *Cité Ouvrière*, Mühlhausen 1851

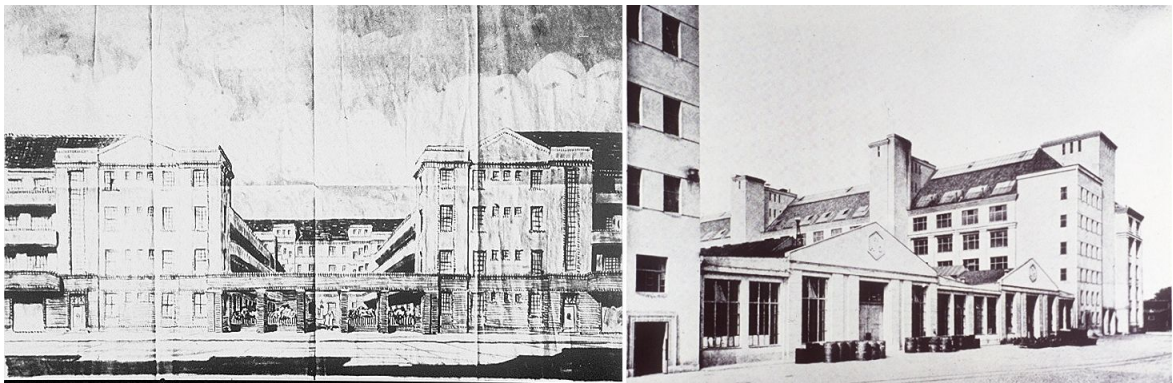


Abb. B.49.: P. Behrens, Projektirte Wohnsiedlung B.-Oberschöneweide (1914-15) u. NAG-Hauptgebäude (1914-15)

G.1. Abbildungen zu Walter Gropius



Abb. G.1.: Walter Gropius, 1920



Abb. G.4.: W. Gropius/A. Meyer *Bürogebäude d. Werkbund-Ausst. Köln*, Front, 1914



Abb. G.5.: W. Gropius/A. Meyer *Bürogebäude a. d. Werkbund-Ausst. Köln*, Rückseite, 1914

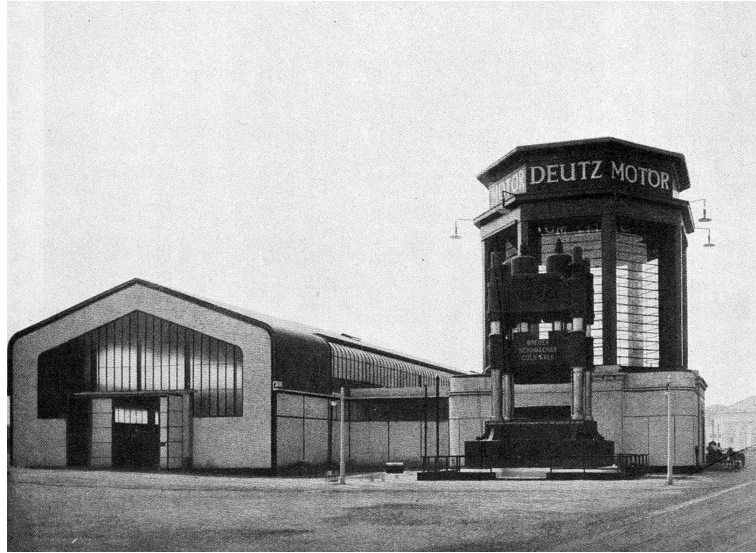


Abb. G.6.: W. Gropius/A. Meyer, *Maschinenhalle a. d. Werkbund-Ausst. Köln, 1914*

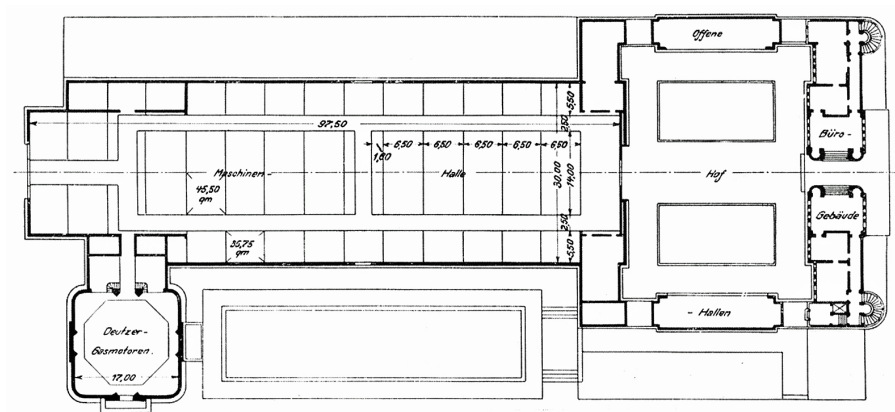


Abb. G.7.: W. Gropius/A. Meyer, *Büro- u. Fabrikgebäude d. Werkbund-Ausst. Köln, Lageplan, 1914*

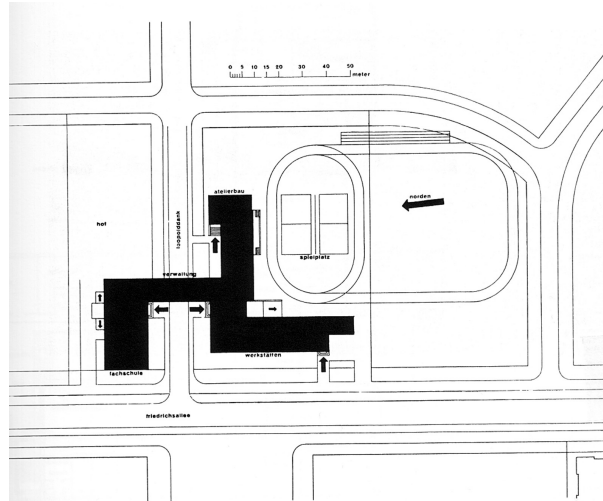


Abb. G.8.: W. Gropius, *Bauhausgebäude Dessau*, Lageplan Gesamtanlage, 1926

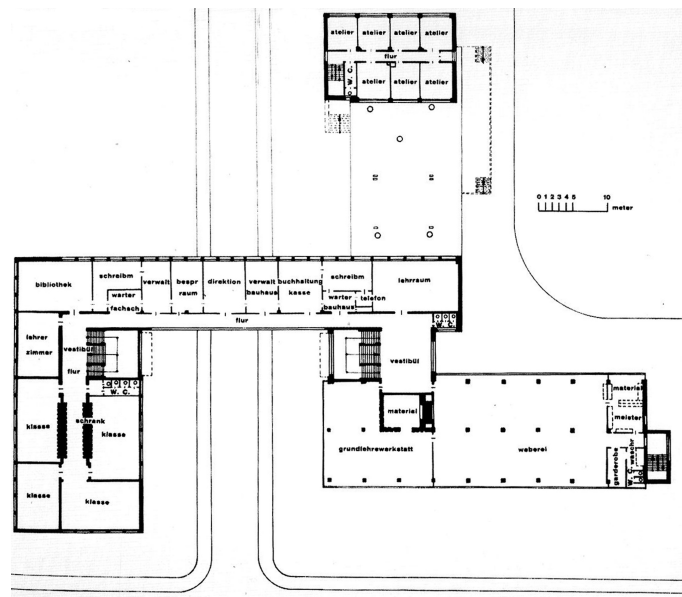


Abb. G.9.: W. Gropius, *Bauhausgebäude Dessau*, Grundriss 1. OG, 1926

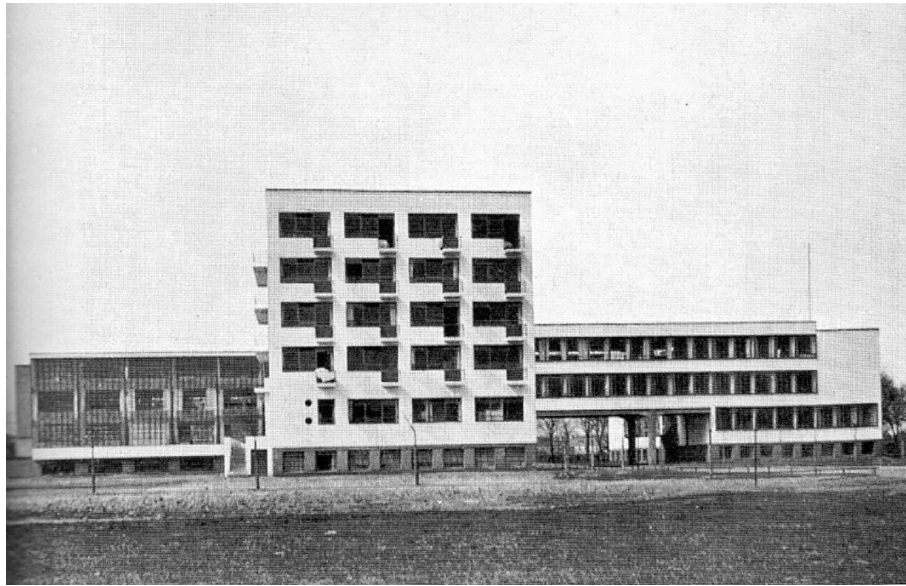


Abb. G.10.: W. Gropius, *Bauhausgebäude Dessau*, Ansicht O, Dessau 1926

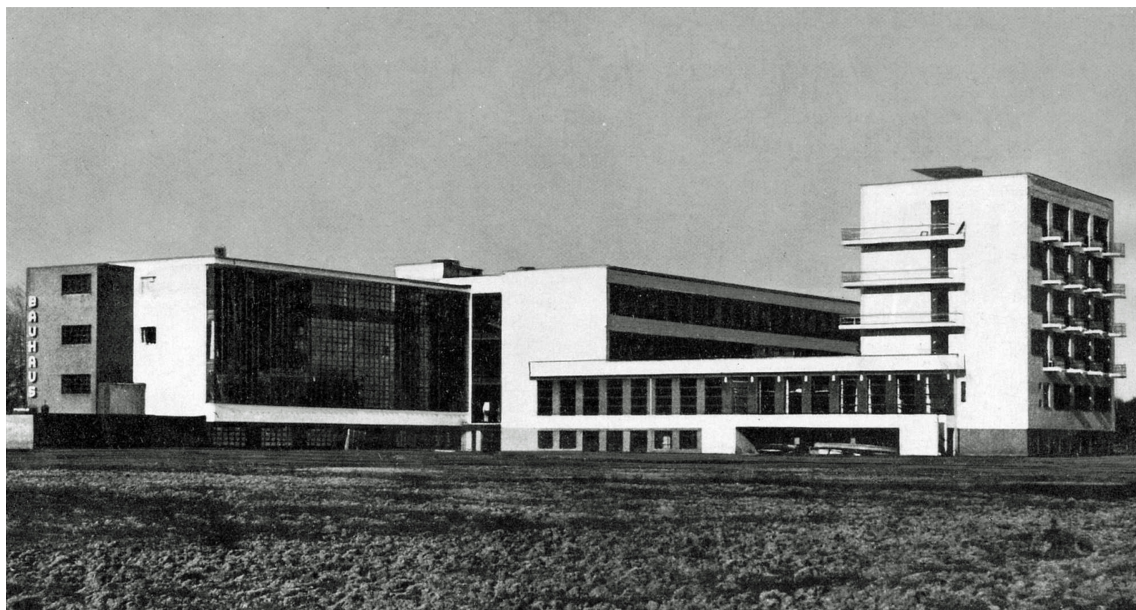


Abb. G.11.: W. Gropius, *Bauhausgebäude Dessau*, Ansicht SO, Dessau 1926



Abb. G.12.: W. Gropius, *Bauhausgebäude Dessau, Brückenbau innen (1.Stock) und außen*, Dessau 1926

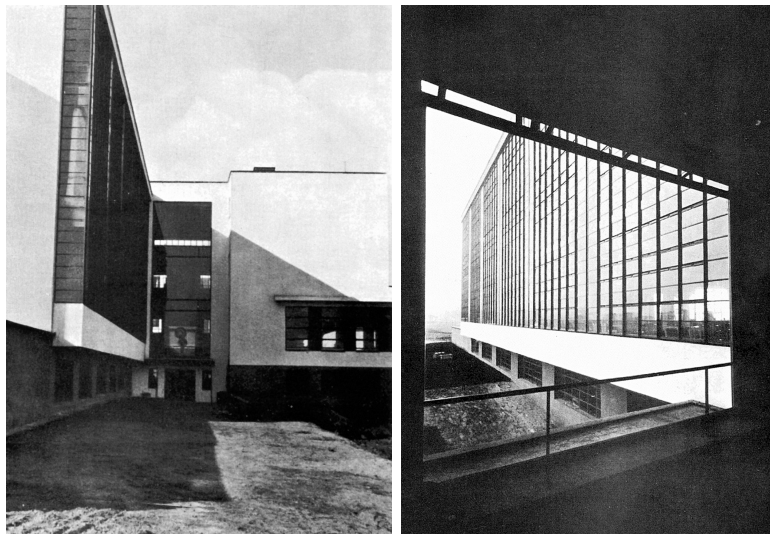


Abb. G.13.: W. Gropius, *Bauhausgebäude Dessau, Brückenbau innen (1.Stock) und außen*, 1926

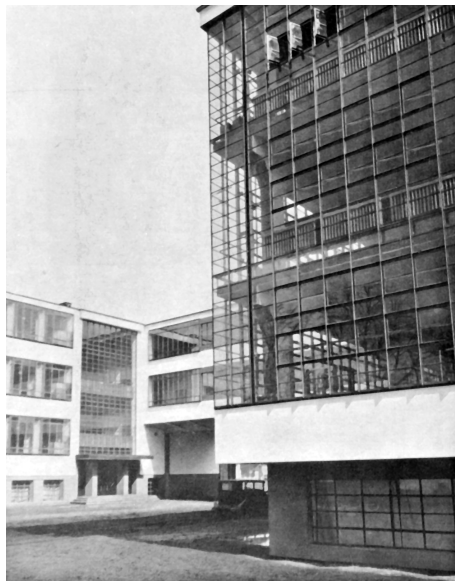


Abb. G.14.: W. Gropius, *Bauhausgebäude Dessau, Ecke d. Werkstattbaus*, Dessau 1926

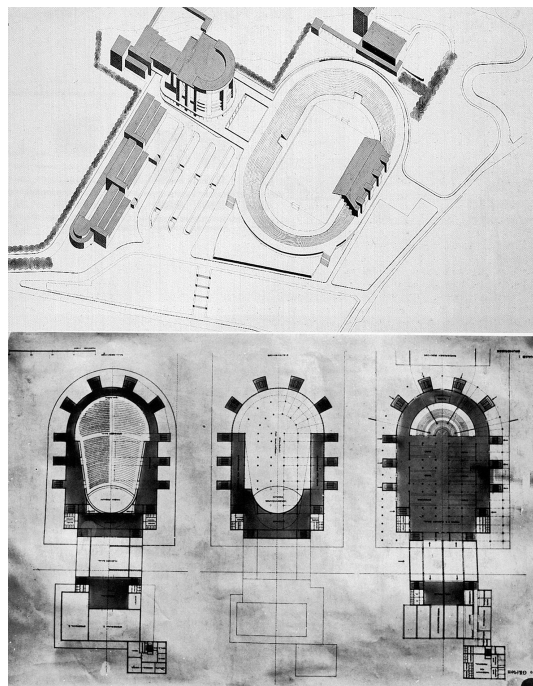


Abb. G.15.: W. Gropius, *Entwurf für eine Stadthalle in Halle*, 1928

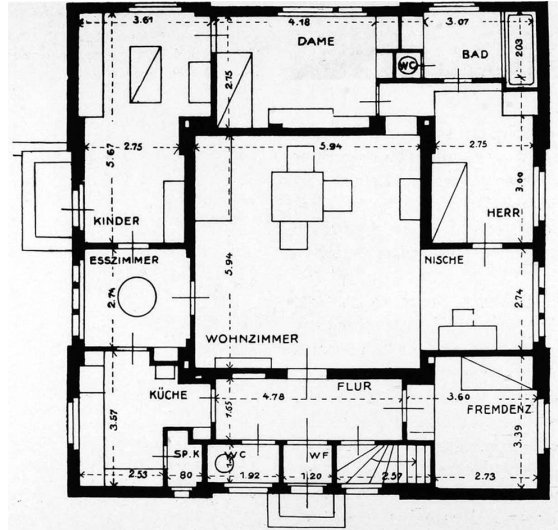


Abb. G.16.: G. Mucbe, *Haus am Horn*, Grundriss, 1923

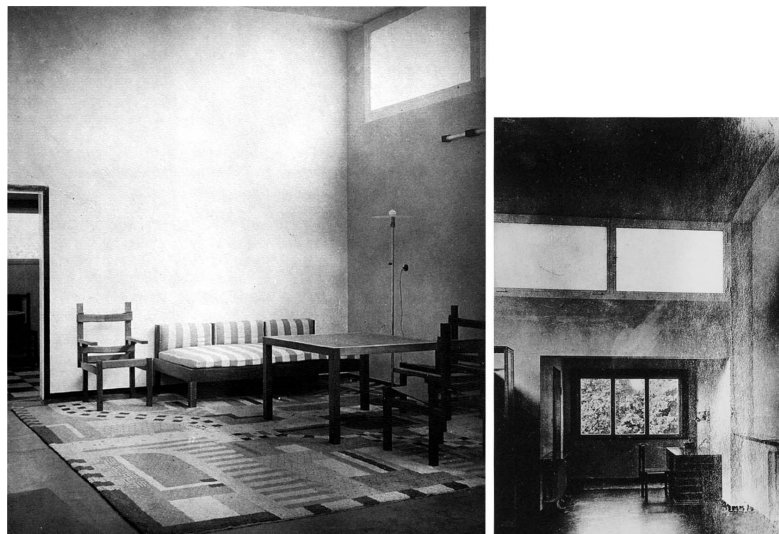


Abb. G.17.: G. Mucbe/Baubüro Gropius/Bauhauswerkstätten, *Wohnraum und Arbeitsnische d. Haus am Horn*, Weimar 1923

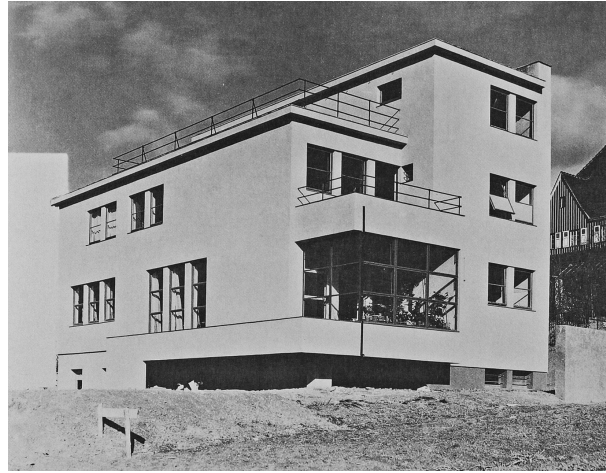


Abb. G.18.: W. Gropius/A. Meyer, *Haus Auerbach*, Ansicht SO, Jena 1924

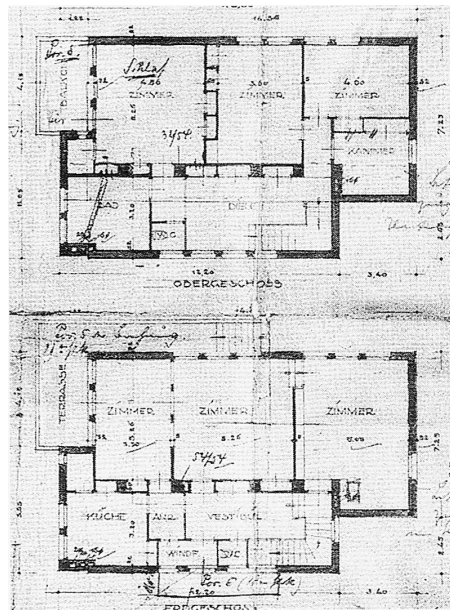


Abb. G.19.: W. Gropius/A. Meyer, *Haus Auerbach*, Grundriss EG und OG

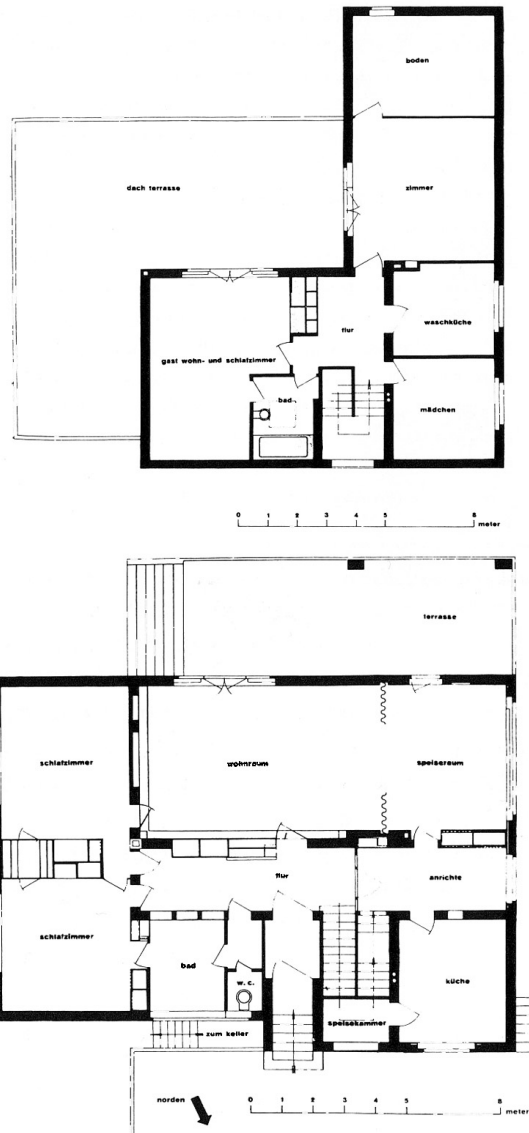


Abb. G.20.: W. Gropius, *Grundrisse d. Hauses Gropius*, Dessau 1926

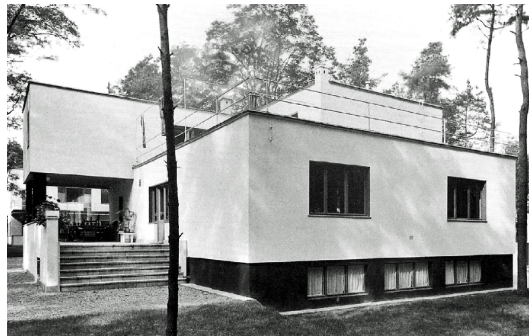


Abb. G.21.: W. Gropius *Haus Gropius* Ansicht SO, Dessau 1926

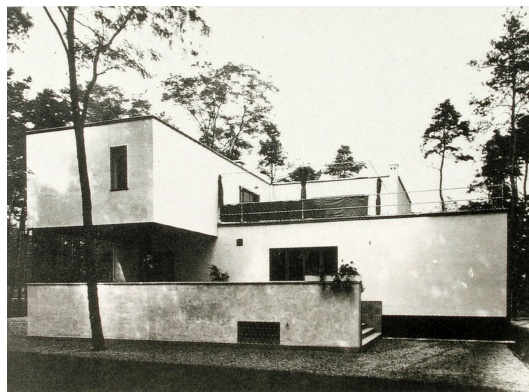


Abb. G.22.: W. Gropius *Haus Gropius* Ansicht S, Dessau 1926

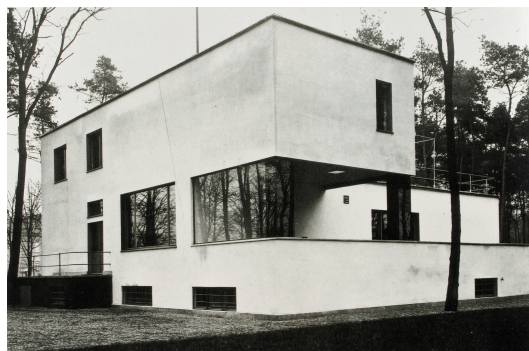


Abb. G.23.: W. Gropius *Haus Gropius* Ansicht SW, Dessau 1926

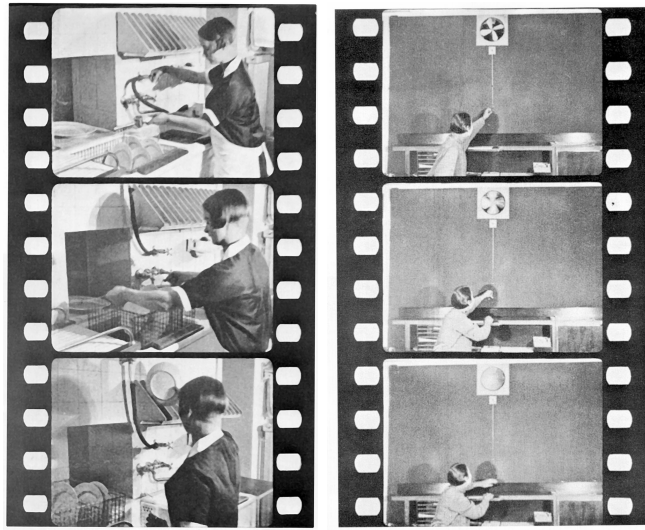


Abb. G.24.: W. Gropius, *Demonstration von Ventilator u. Spüle*, Haus Gropius, Dessau 1926

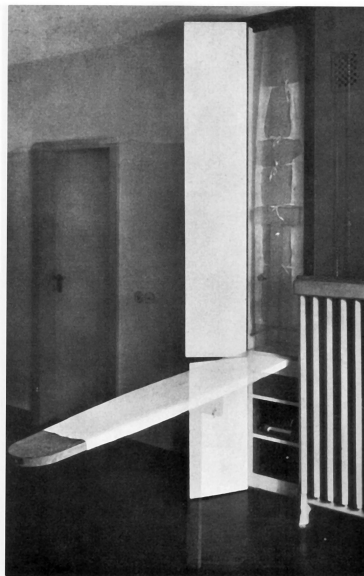


Abb. G.25.: W. Gropius, *Schrank für ein Glättbrett*, heraus- und hereingeklappter Zustand überblendet dargestellt, Haus Gropius, Dessau 1926

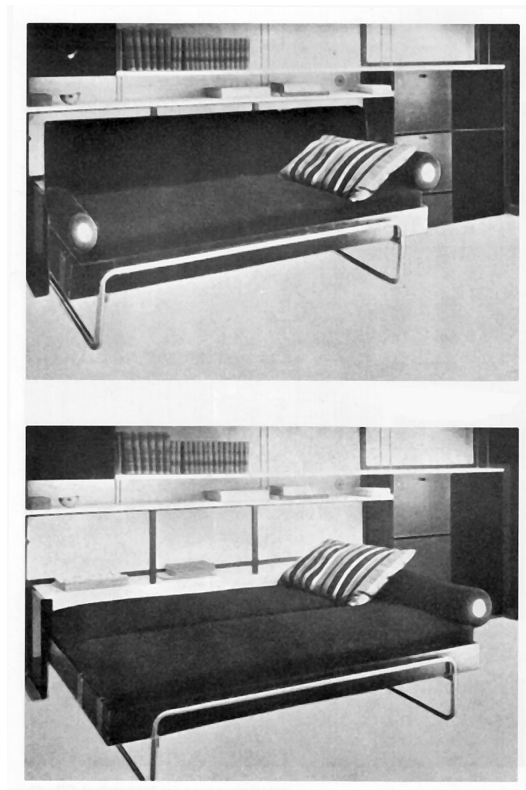


Abb. G.26.: W. Gropius, *Ausziehbares Doppelsofa*, Haus Gropius, Dessau 1926

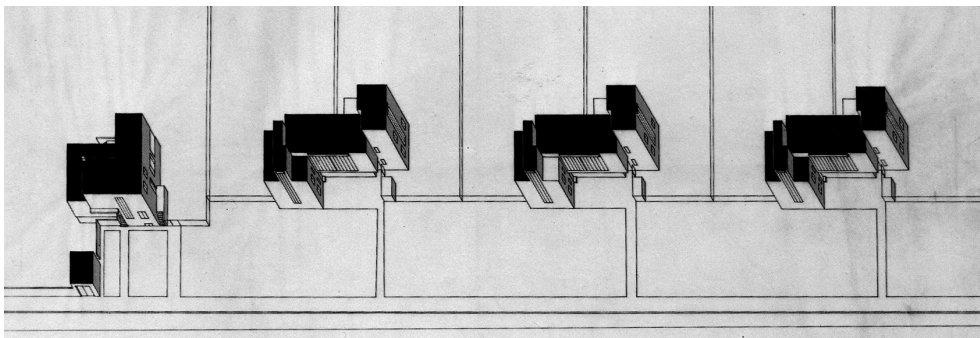


Abb. G.27.: W. Gropius, *Meisterhäuser Dessau*, Isometrie, 1926

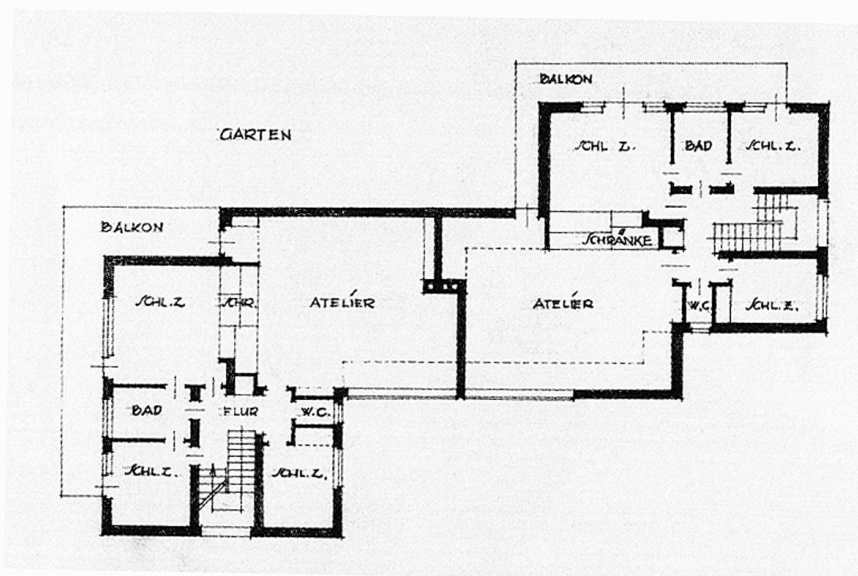
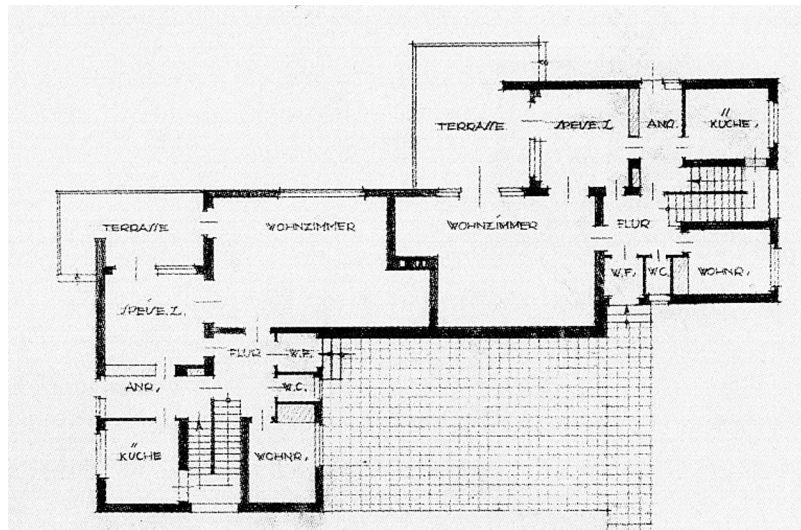


Abb. G.28.: W. Gropius, *Grundrisse Häuser d. Bauhausmeister*, Dessau 1926



Abb. G.29.: W. Gropius, *Doppelhaus d. Bauhausmeister von Osten*, Dessau 1926

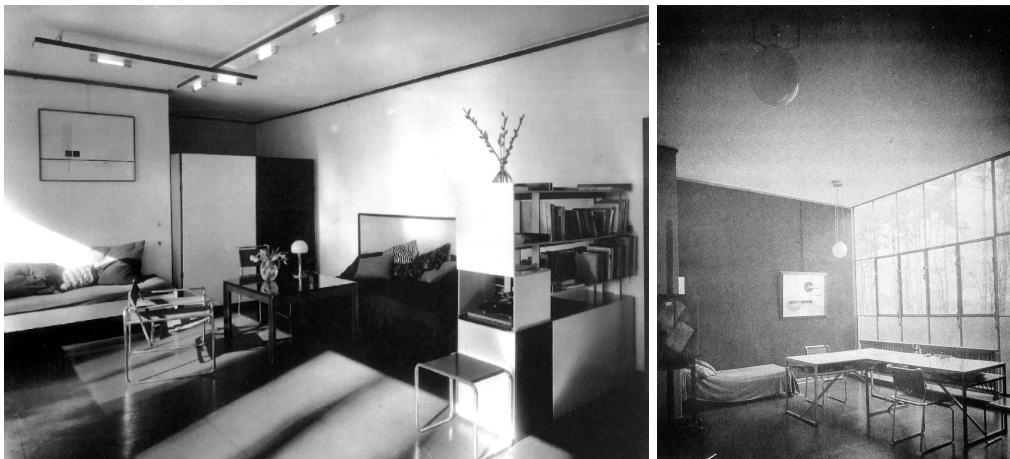


Abb. G.30.: W. Gropius, *Haus Moholy/Feiniger*, Wohnzimmer & Atelier Moholy-Nagy, Dessau 1926

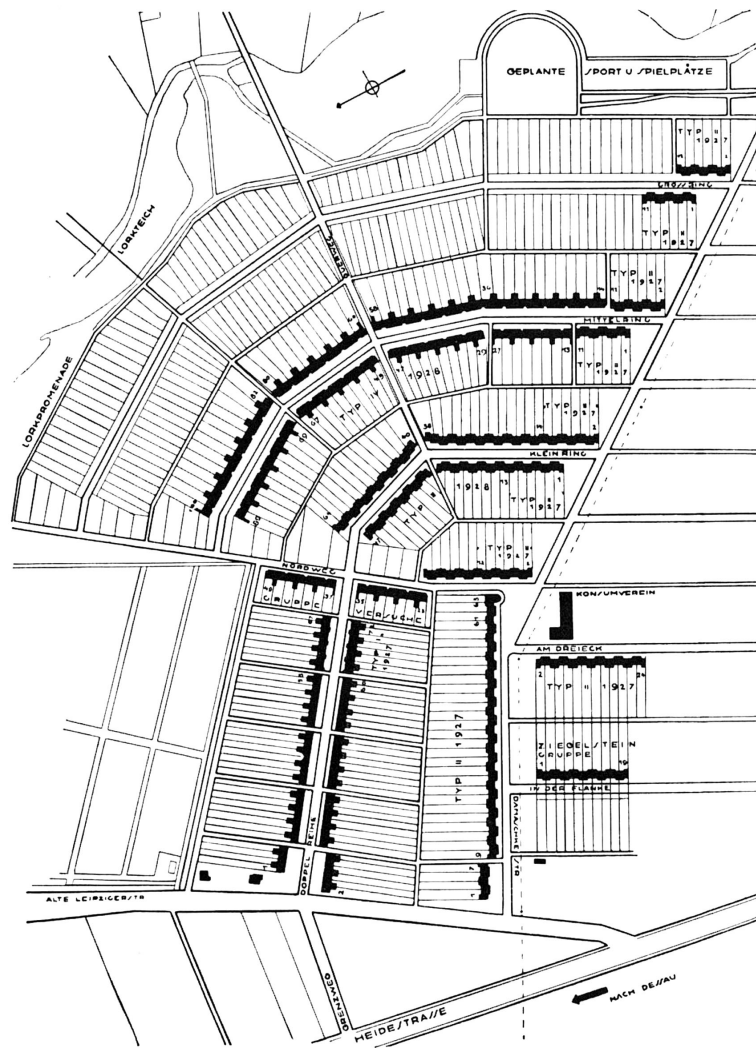


Abb. G.31.: W. Gropius, *Siedlung Törten in Dessau*, Lageplan der ersten Bauphase bis 1928

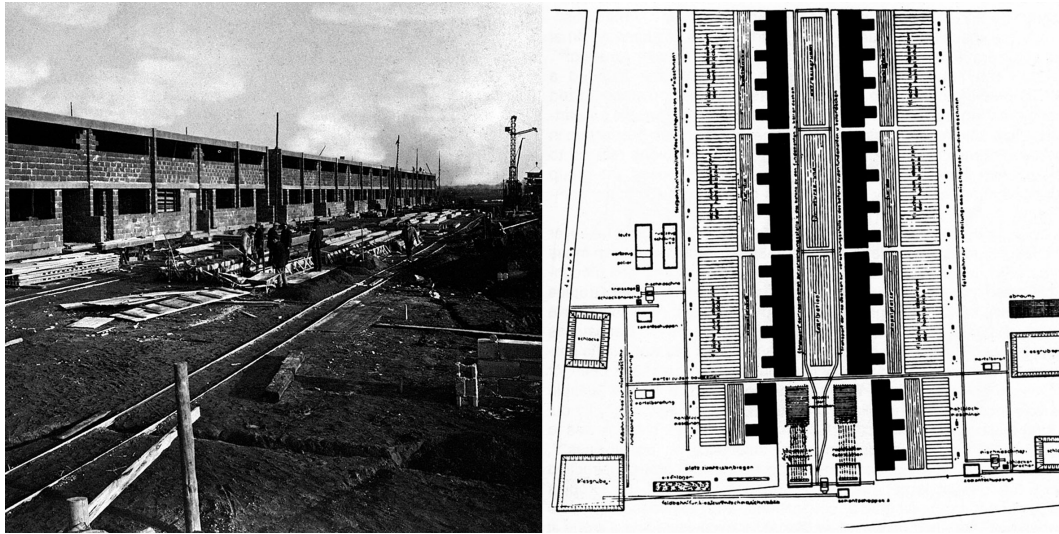


Abb. G.32.: W. Gropius, *Siedlung Törten*, die “rationelle Baustelle” i. Plan und Ausführung 1925-27

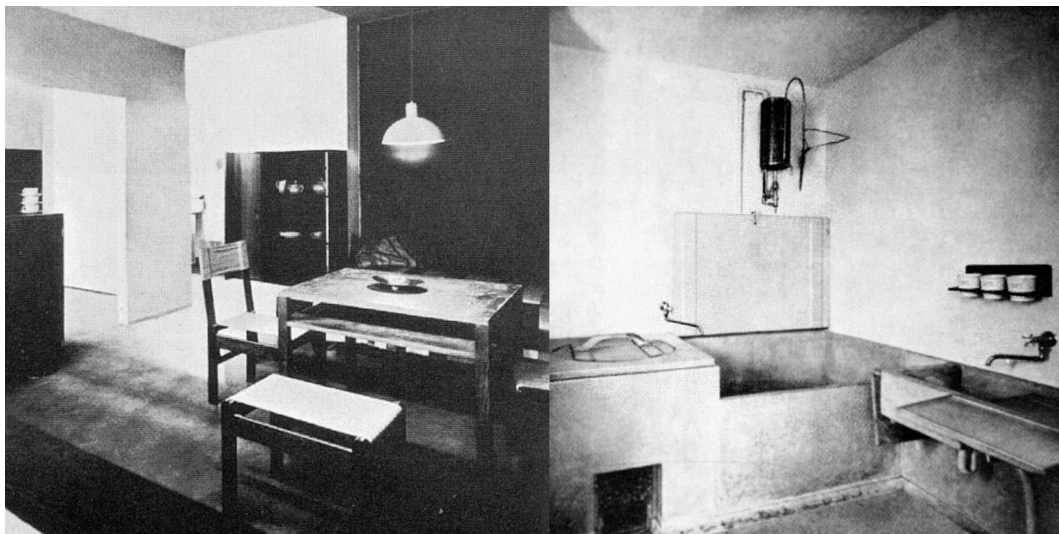


Abb. G.33.: W. Gropius, *Wohnzimmer und Spülküche einer Wohnungen i. d. Siedlung Törten*, 1926

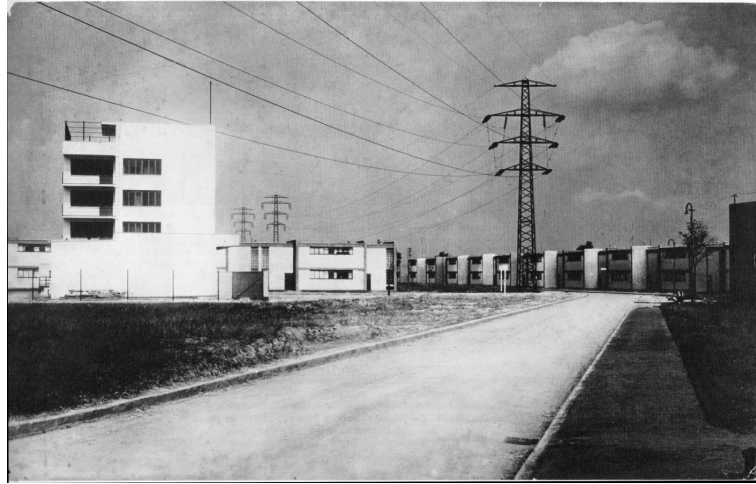


Abb. G.34.: W. Gropius, *Siedlung Törten*, Konsumverein u. Wohnbau-Typ II, Dessau 1928



Abb. G.35.: W. Gropius, *Siedlung Törten*, Dessau, Wohnbau-Typ ab 1928

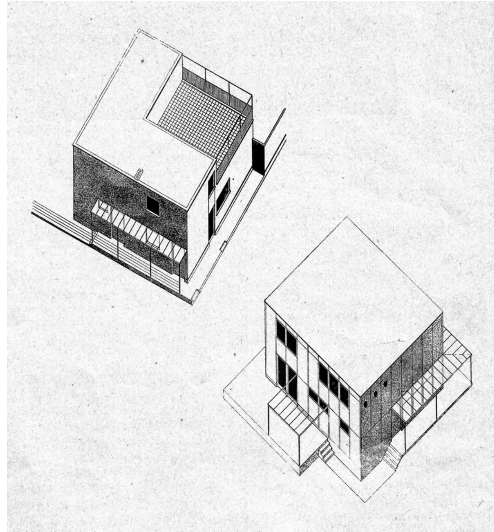


Abb. G.36.: W. Gropius, *Haus 16 u. 17*, Isometrie, Stuttgart Weissenhof 1927

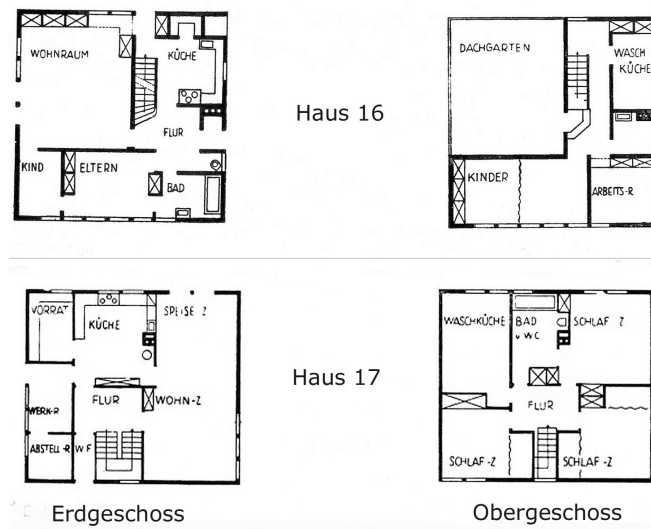


Abb. G.37.: W. Gropius, *Haus 16 u. 17*, Grundrisse, Stuttgart Weissenhof 1927

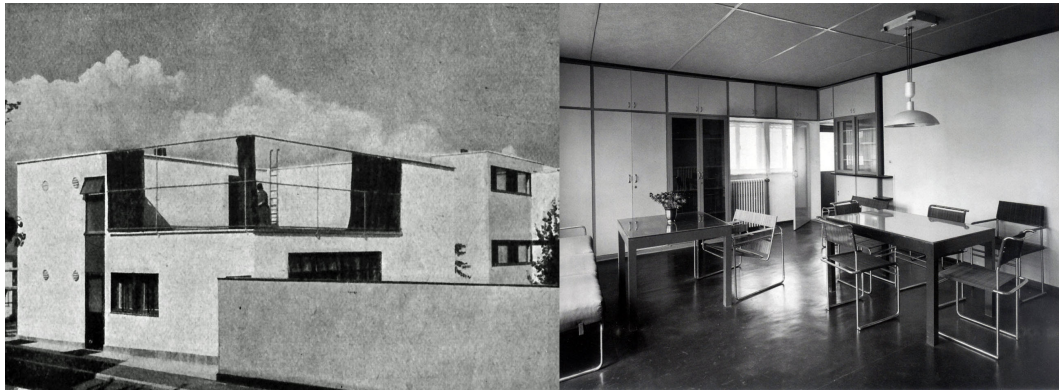


Abb. G.38.: W. Gropius, *Haus 16*, Außen- und Innenansicht, Stuttgart Weissenhof 1927

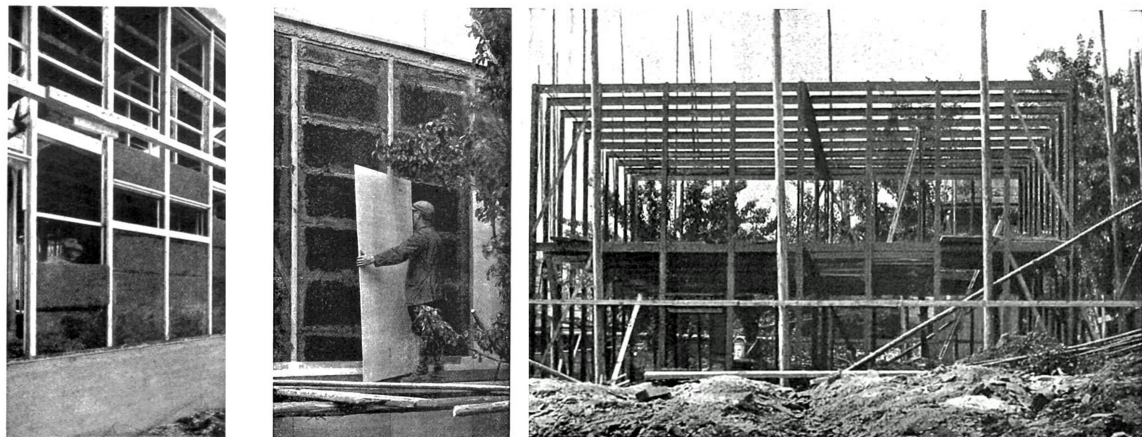


Abb. G.39.: W. Gropius, *Bau des Hauses 17*, Stuttgart Weissenhof 1927

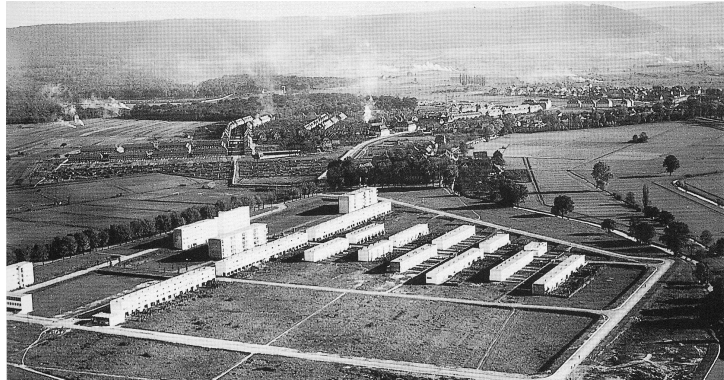


Abb. G.40.: W. Gropius, *Siedlung Dammerstock*, Gesamtansicht ca. 1929



Abb. G.41.: W. Gropius, *Wohnblock i. Siemensstadt*, Berlin 1929 (Foto 2007)

druck: c. f. müller, karlsruhe i. b.

sie werden es sicher schon bemerkt haben, wenn sie im d-zug sitzen und der kommt so richtig in fahrt, so ruft der immerzu: **dammerstock, dammerstock, dammerstock, dammerstock**. er hat es mit seinem einfachen d-zug-verstand begriffen, daß heute **der dammerstock die siedlung** ist, die sie unbedingt gesehen haben müssen. **dammerstock, dammerstock, dammerstock, dammerstock**, so rollt ein d-zug nach dem andern in karlsruhe an. **dammerstock, dammerstock, dammerstock, dammerstock**, so fragen alle fremden, die in karlsruhe aussteigen; aber sie brauchen nicht zu fragen, denn der weg zum **dammerstock** ist gut gekennzeichnet. **dammerstock, dammerstock, dammerstock, dammerstock**, so sagt noch nach 50 jahren der greis, wenn er so recht in fahrt kommt, denn die **dammerstock-siedlung** ist ihm **das architektonische erlebnis** seiner jugend gewesen.

D A M M E R S T O C K
jüngste siedlung im zeilenbau

besuchen auch sie die ausstellung karlsruhe, **dammerstock-siedlung, die gebrauchswohnung**, welche noch geöffnet ist bis zum 27. oktober dieses jahres. 3. oktober 1929.

entwurf: k. schwitters, hannover.

Abb. G.42.: Kurt Schwitters, *Werbekarte zur Ausstellungseröffnung „Die Gebrauchswohnung“*, 1929

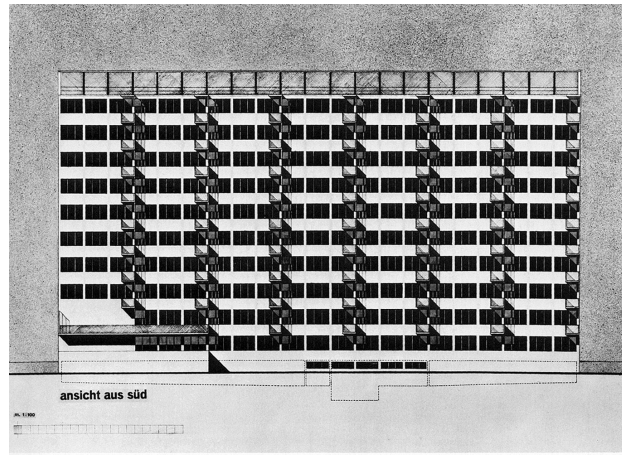


Abb. G.43.: W. Gropius, *Entwurf eines Wohnhochhauses*, Aufriss von 1929



Abb. G.44.: W. Gropius, *Modell eines Wohnhochhauses*, 1929

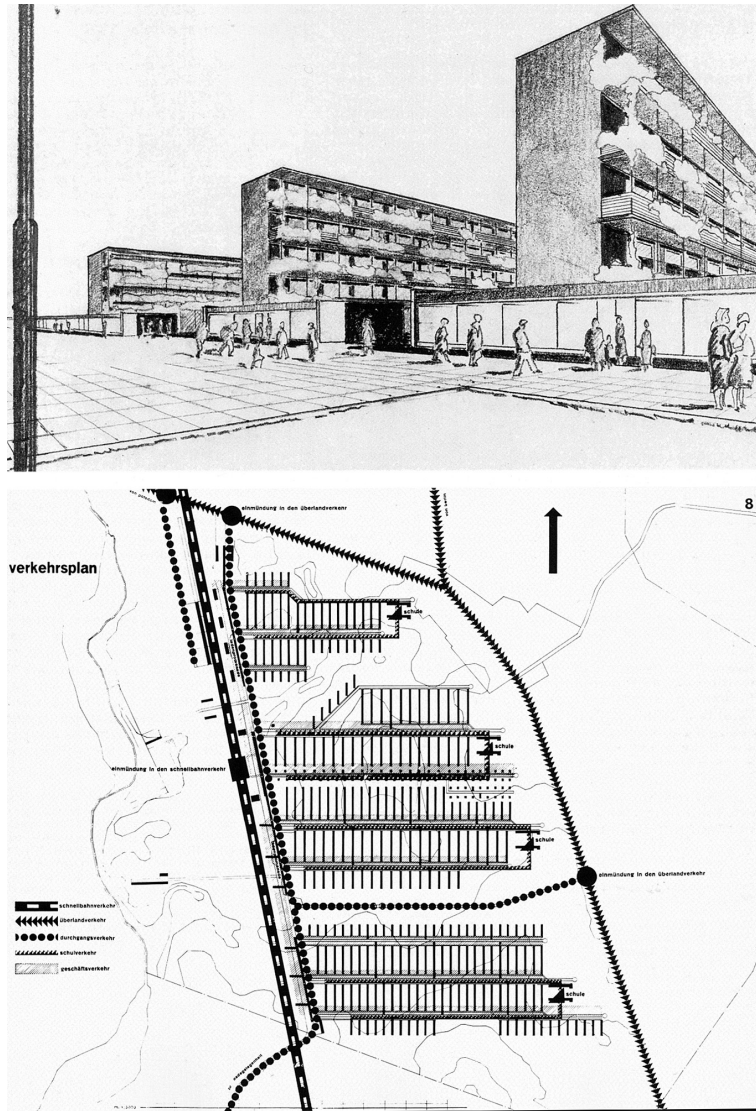


Abb. G.45.: W. Gropius, *Entwurf für ein Großsiedlungsprojekt in Berlin*, 1929

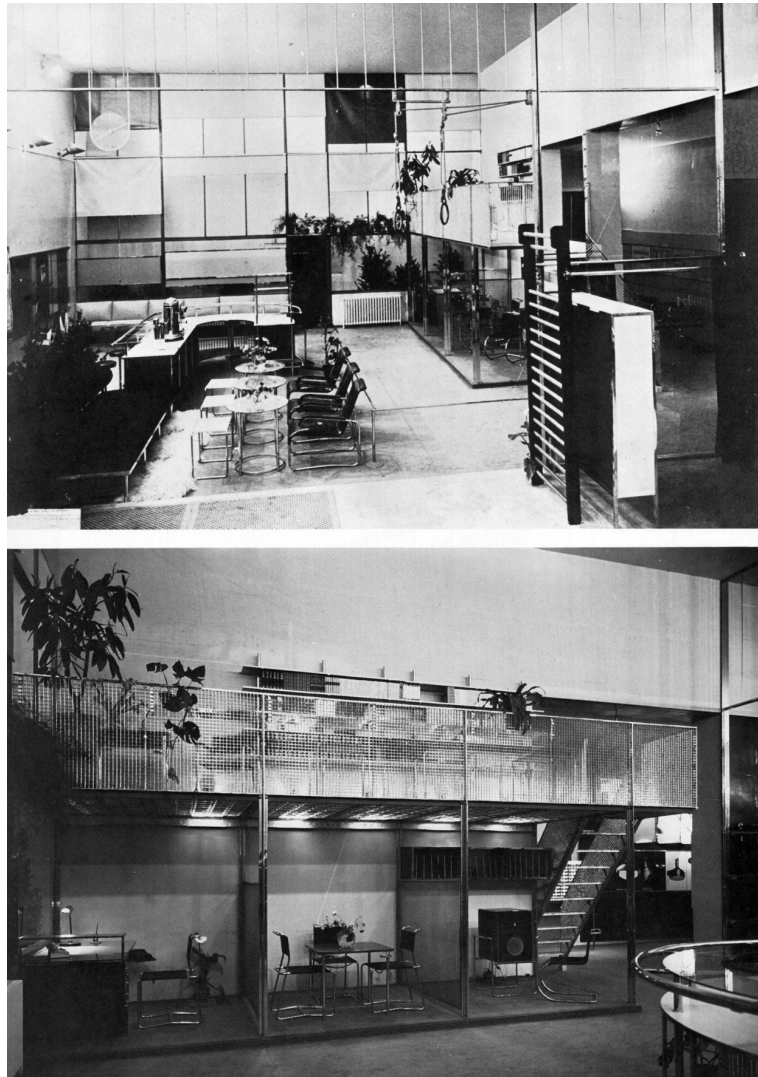


Abb. G.46.: W. Gropius, *Gemeinschaftsraum*, Werkbundaussstellung Paris, 1930

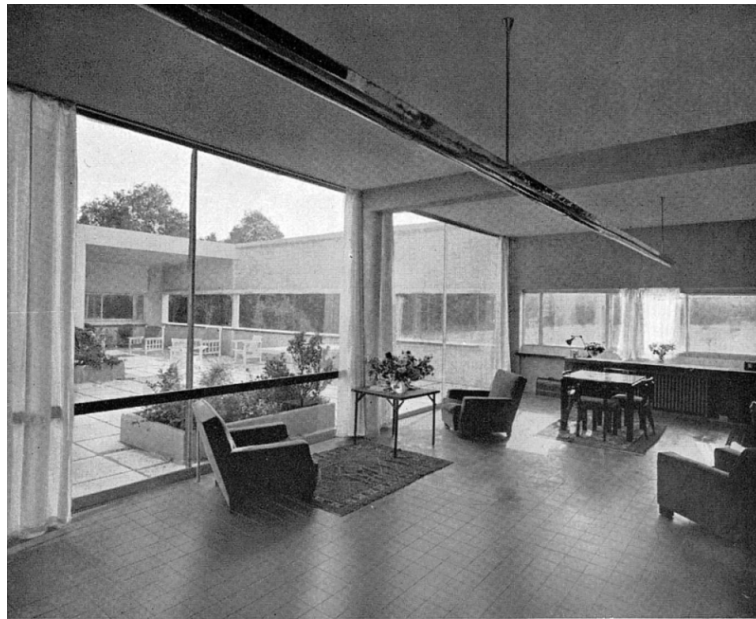


Abb. G.47.: Le Corbusier *Salon Villa Savoye*, Poissy 1929

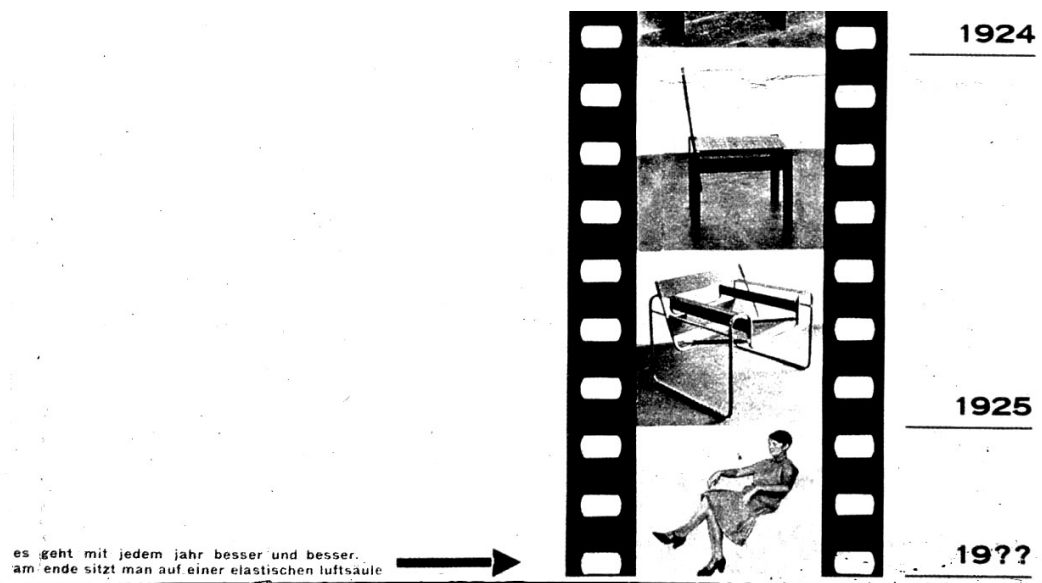


Abb. G.48.: M. Breuer, *Evolution des Stuhles*, Bauhausfilm 1926

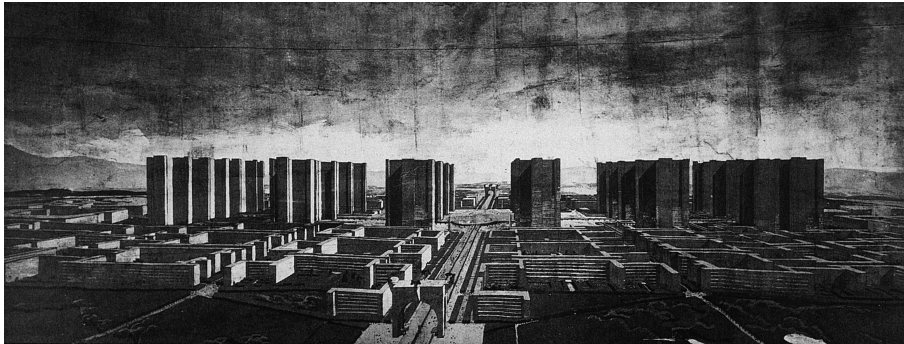


Abb. G.49.: Le Corbusier, *Ville Contemporaine*, Skizze 1922

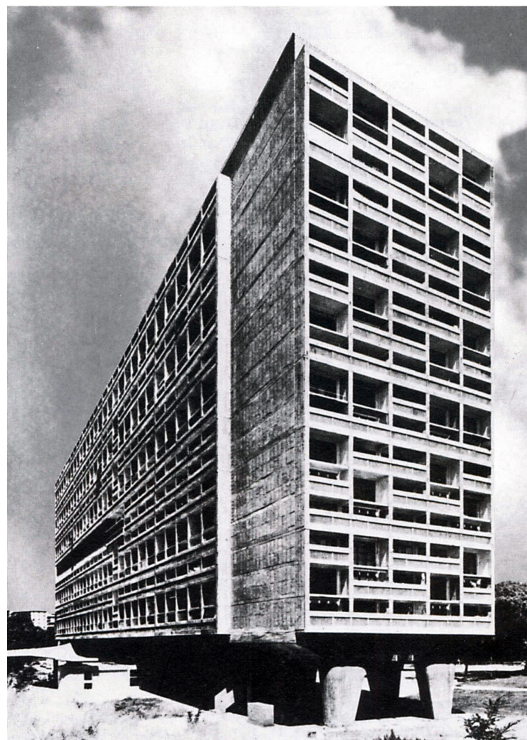


Abb. G.50.: Le Corbusier, *Unité d'Habitation*, Marseille 1947-52

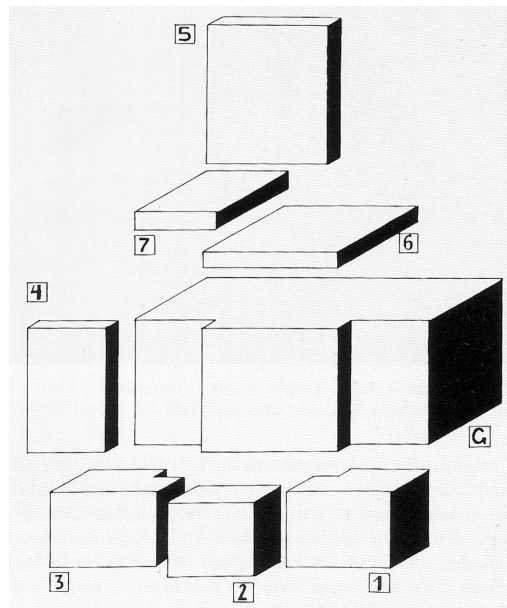


Abb. G.51.: W. Gropius/F. Forbat, *Wabenbau*, Darstellung d. Raumzellen, 1922-23



Abb. G.52.: Baubüro Gropius (mit F. Forbat), *Modelle zu Serienhäusern*, 1922

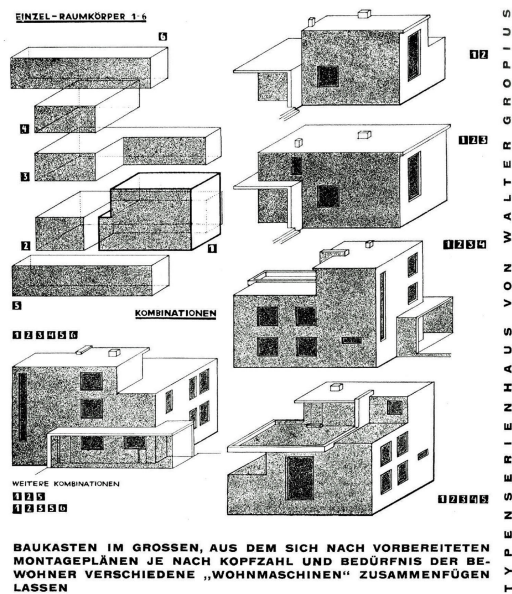


Abb. G.53.: W. Gropius, *Baukasten im Großen*, „Einzel-Raumkörper“ d. Serienhäuser, 1923

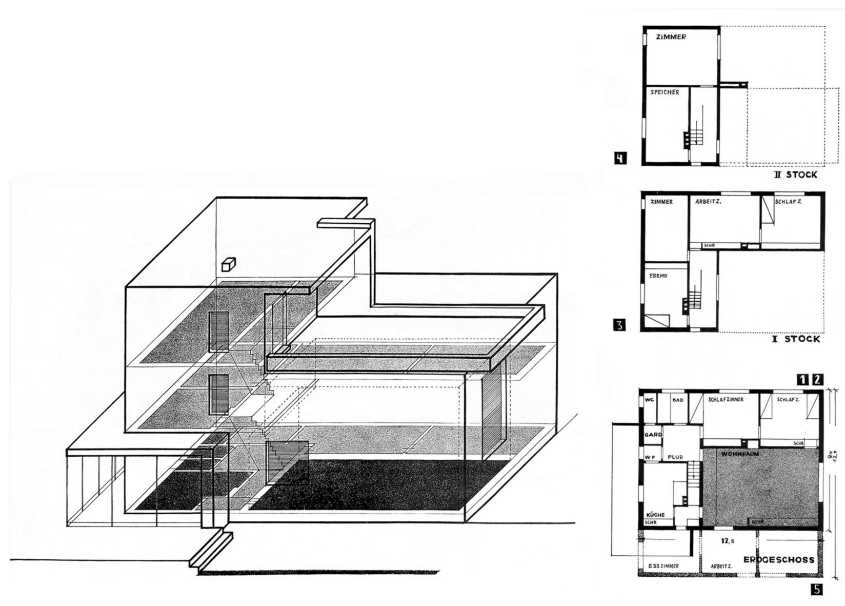


Abb. G.54.: W. Gropius, *Baukasten im Großen*, Raum-Bau-Körper und ihre variable Anordnung im Grundriss, 1923



Abb. G.55.: Gropius, „Einheitsmöbel“, kombinierbare Typen-Möbel, 1929

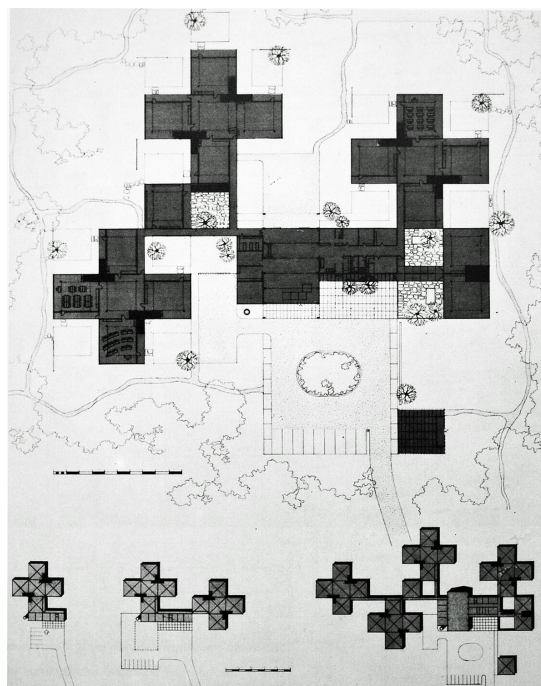


Abb. G.56.: Gropius, *Grundeinheiten zu einem Baukomplex* (hier: Elementarschule), 1950

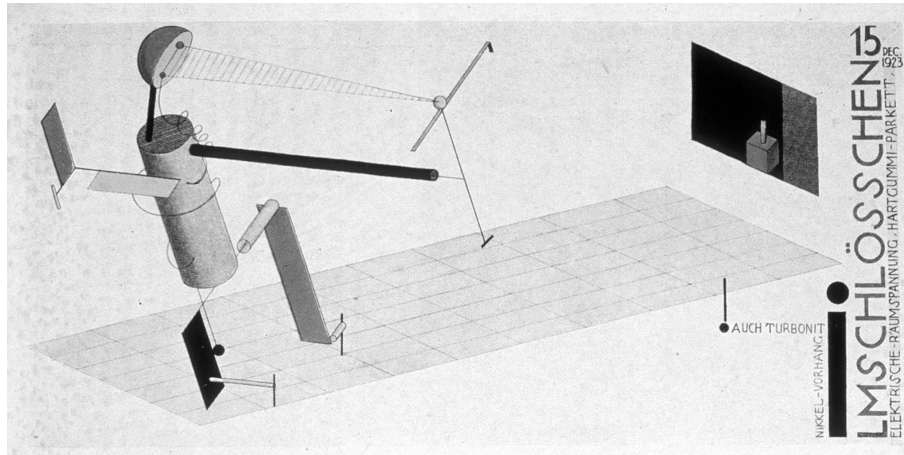


Abb. G.57.: M. Breuer, *Raum-Spannung*, Plakat zu einer Ausstellung im Weimarer IIm-schlösschen, 1923

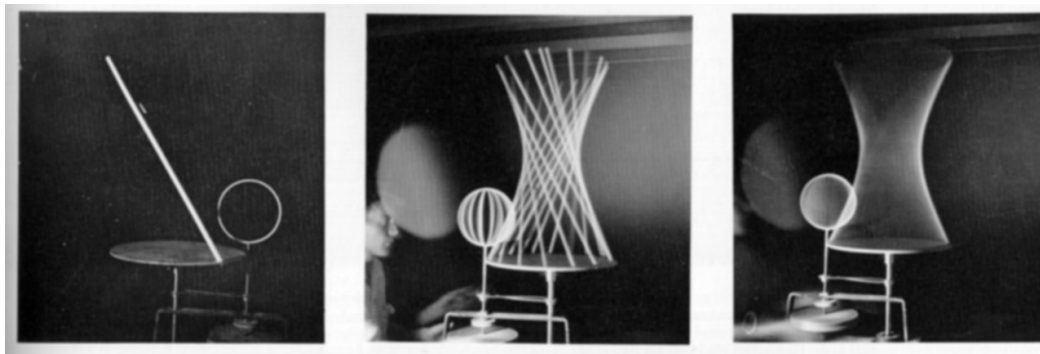


Abb. G.58.: Bauhaus Versuchsreihe "Grader [sic!] und Kreis", um 1930



Abb. G.59.: W. Gropius, *Leben im Bauhaus*, veröffentlicht 1930

R.1. Schemata zum Resümee

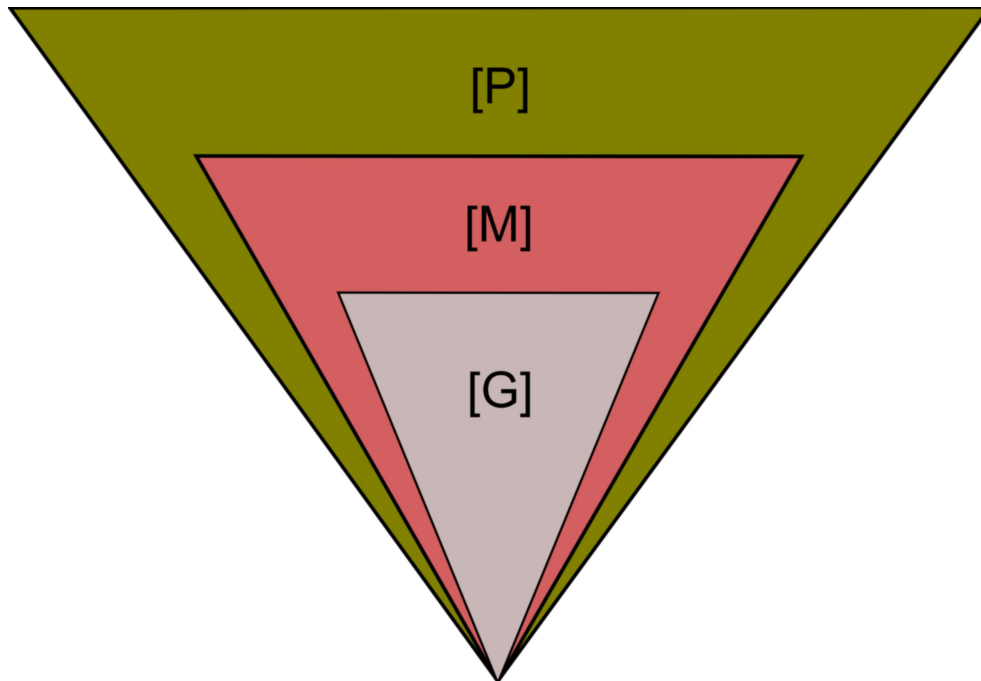


Abb. R.1.: Gesellschaftliche Ebenen – Zentralität – bei Peter Behrens

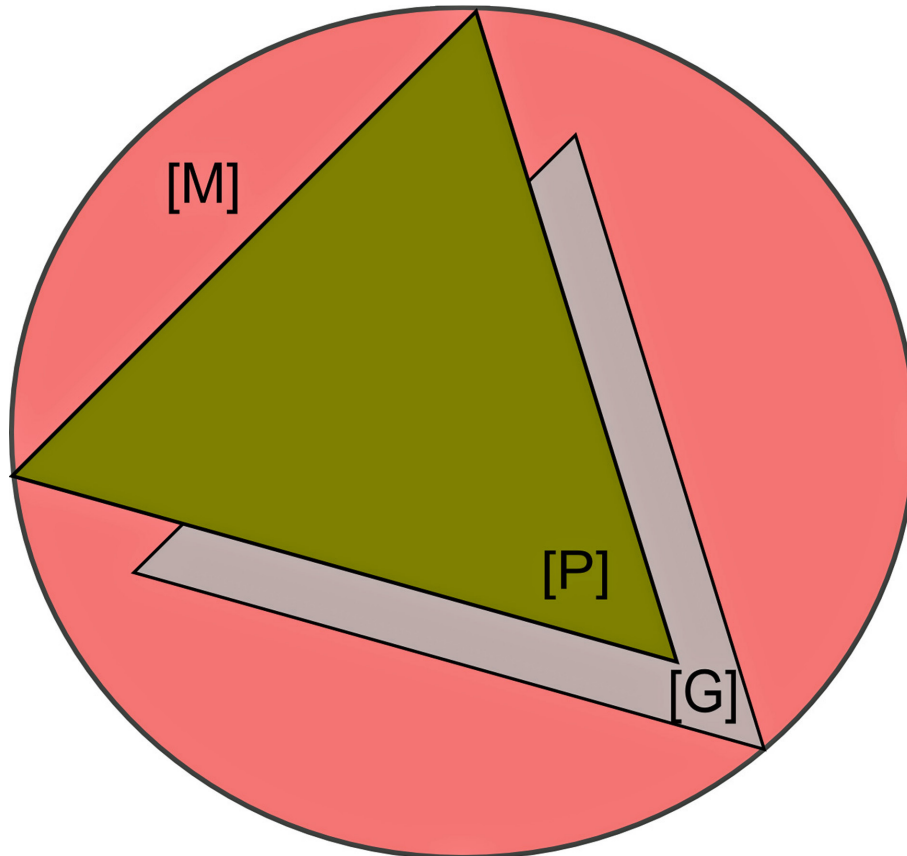


Abb. R.2.: Gesellschaftliche Ebenen – Zentralität – bei Walter Gropius

Abbildungsverzeichnis

A.1. Dimensionen der Raumproduktion	271
A.2. Dimensionen der Raumproduktion - doppelter Ansatz	272
A.3. Dimensionen der Raumproduktion - illustriert	272
A.4. Ebenen gesellschaftlicher Ordnung	273
A.5. Ebenen gesellschaftlicher Ordnung - illustriert	273
A.6. E. Soja, <i>The trialectics of being & The trialectics of spatiality</i> , 2003	274
A.7. Ch. Schmid, <i>Lefebvres dreidimensionale Dialektik</i> , 2005	274
A.8. R. Milgrom, <i>Lefebvre's Conceptual Triad</i> , 2008	274
A.9. D. Gregory, <i>Auge der Macht</i> , 2007	275
A.10.E. Bertuzzo, <i>Visualisation of Lefebvre's trialectic model</i> , 2009	275
B.1. Peter Behrens, 1913	276
B.2. P. Behrens, <i>AEG Turbinenhalle</i> , Berlin 1909	277
B.3. P. Behrens, <i>AEG Turbinenhalle</i> , Grundriss EG	277
B.4. P. Behrens, <i>AEG-Hochspannungsfabrik</i> , Ostfassade, Berlin 1909-1910	278
B.5. P. Behrens, <i>AEG-Hochspannungsfabrik</i> , Grundriss EG	278
B.6. P. Behrens, <i>AEG-Hochspannungsfabrik</i> , Nordfassade mit Treppenturm, Berlin 1909-1910	279
B.7. P. Behrens, <i>AEG Kleinmotorenfabrik</i> , Berlin 1910-1913	279
B.8. P. Behrens, <i>AEG Kleinmotorenfabrik</i> , Grundriss (urspr. Planungszust.)	280
B.9. P. Behrens, <i>AEG Kleinmotorenfabrik</i> , Pfeiler, Berlin 1910-1913	280
B.10.P. Behrens, <i>NAG-Werksgebäude</i> , Berlin, 1914-15	280
B.11.P. Behrens, <i>AEG-Tischventilator</i> , 1908; links: Vorläufermodell	281
B.12.P. Behrens, <i>AEG-Druckknopfapparate</i> , 1911; darüber: Vorläufermodelle	281
B.13.P. Behrens, <i>Krematorium</i> , Hagen 1906	282
B.14.P. Behrens, <i>Krematorium</i> , Innenraum, Hagen 1906	282
B.15.P. Behrens, <i>Dt. Botschaft St. Petersburg</i> , 1911-13	283
B.16.P. Behrens, <i>Dt. Botschaft St. Petersburg</i> , Grundriss EG	283
B.17.P. Behrens, <i>Studie Berlin-Alexanderplatz</i> , 1928	284
B.18.P. Behrens, <i>Wettbewerbsmodell B.-Alexanderplatz</i> , West-Ansicht, 1928/29	284
B.19.P. Behrens, <i>Wettbewerbsmodell B.-Alexanderplatz</i> , Ost-Ansicht, 1928/29	285
B.20.P. Behrens, <i>Berolinahaus</i> , Nachtaufnahme, Berlin 1930	285
B.21.P. Behrens, <i>Modell f. Centrosojus Moskau</i> , 1929	286
B.22.M. Wagner, <i>Ausgangsmodell des Wettbewerb zur Umgestaltung des Alex- anderplatzes</i> , 1928	286

B.23.W. Luckhardt <i>Skizze und Modell zum Wettbewerb B.-Alexanderplatz</i> , 1928	286
B.24.Behrens, <i>Entwurf einer Stadtanlage für Atlantropa</i> , 1932	287
B.25.Behrens, <i>Stadtanlage für Atlantropa</i> , Ausschnitt, 1932	287
B.26.Behrens/De Fries, <i>Gruppenbauweise</i> , Zeichnung eines Panoramablicks, 1918	288
B.27.Behrens/De Fries, <i>Gruppenbauweise</i> , 1918	288
B.28.Behrens/De Fries, <i>Gruppenbauweise im Vergleich</i> , 1918	289
B.29.Behrens/De Fries, <i>Gruppenbauweise, Typ 2</i> , 1918	289
B.30.Behrens/De Fries, <i>Gruppenbauweise, Typ 4</i> , 1918	290
B.31. <i>Siedlung Hennigsdorf</i> 1910-1918, Beitrag Behrens hervorg.	290
B.32.P. Behrens, AEG-Siedlung <i>Hennigsdorf</i> , Lageplan und Grundriss	291
B.33.Behrens, Paul-Jordanstr., Foto 1990er Jahre	291
B.34.P. Behrens, <i>Entwurf eines Terrassenhauses</i> , 1920	292
B.35.P. Behrens, <i>Entwurf eines Terrassenhauses</i> , Grundriss 1920	292
B.36.P. Behrens, <i>Terrassenhaus</i> , Stuttgart 1927	293
B.37.P. Behrens, <i>Terrassenhaus Grundrisse 1-3. OG</i> , Stuttgart 1927	294
B.38.P. Behrens, <i>Innenräume d. Terrassenhauses</i> , Stuttgart 1927	294
B.39.P. Behrens, <i>Mietshaus</i> , Wien 1924	295
B.40.P. Behrens, AEG-Siedlung <i>B.-Oberschöneweide</i> (projektiert), 1914-15 . . .	295
B.41.P. Behrens, AEG-Siedlung <i>B.-Oberschöneweide</i> (projektiert), 1914-15 . . .	296
B.42.P. Behrens, AEG-Siedlung <i>B.-Oberschöneweide</i> (projektiert), 1914-15 . . .	296
B.43.P. Behrens, <i>Haus Behrens</i> , Darmstadt 1901	297
B.44.P. Behrens, <i>Haus Behrens, Grundrisse EG und 1. OG</i> , Darmstadt 1901 . .	297
B.45.P. Behrens, <i>Haus Behrens, Grundriss EG mit Garten</i> , Darmstadt 1901 . .	298
B.46.P. Behrens, <i>Villa Wiegand, Grundriss mit Garten</i> , Berlin 1911-12	298
B.47.J.-B. A. Godin, <i>La Familistère</i> , Guise 1859	299
B.48. <i>Cité Ouvrière</i> , Mühlhausen 1851	299
B.49.P. Behrens, <i>Projektierte Wohnsiedlung B.-Oberschöneweide (1914-15) u.</i> <i>NAG-Hauptgebäude (1914-15)</i>	300
G.1. Walter Gropius, 1920	301
G.2. W. Gropius/ A. Meyer <i>Faguswerke</i> , Alfeld a.d. Leine 1911-25	302
G.3. W. Gropius/A. Meyer <i>Faguswerke</i> , Plan der Anlage, Bauzustand 1914 . .	302
G.4. W. Gropius/A. Meyer <i>Bürogebäude d. Werkbund-Ausst. Köln</i> , Front, 1914	303
G.5. W. Gropius/A. Meyer <i>Bürogebäude a. d. Werkbund-Ausst. Köln</i> , Rücksei- te, 1914	303
G.6. W. Gropius/A. Meyer, <i>Maschinenhalle a. d. Werkbund-Ausst. Köln</i> , 1914	304
G.7. W. Gropius/A. Meyer, <i>Büro- u. Fabrikgebäude d. Werkbund-Ausst. Köln</i> , Lageplan, 1914	304
G.8. W. Gropius, <i>Bauhausgebäude Dessau</i> , Lageplan Gesamtanlage, 1926 . . .	305
G.9. W. Gropius, <i>Bauhausgebäude Dessau, Grundriss 1. OG</i> , 1926	305
G.10.W. Gropius, <i>Bauhausgebäude Dessau</i> , Ansicht O, Dessau 1926	306
G.11.W. Gropius, <i>Bauhausgebäude Dessau</i> , Ansicht SO, Dessau 1926	306

G.12.W. Gropius, <i>Bauhausgebäude Dessau, Brückenbau innen (1.Stock) und außen</i> , Dessau 1926	307
G.13.W. Gropius, <i>Bauhausgebäude Dessau, Brückenbau innen (1.Stock) und außen</i> , 1926	307
G.14.W. Gropius, <i>Bauhausgebäude Dessau, Ecke d. Werkstattbaus</i> , Dessau 1926	308
G.15.W. Gropius, <i>Entwurf für eine Stadthalle in Halle</i> , 1928	308
G.16.G. Muche, <i>Haus am Horn</i> , Grundriss, 1923	309
G.17.G. Muche/Baubüro Gropius/Bauhauswerkstätten, <i>Wohnraum und Arbeitsnische d. Haus am Horn</i> , Weimar 1923	309
G.18.W. Gropius/A. Meyer, <i>Haus Auerbach</i> , Ansicht SO, Jena 1924	310
G.19.W. Gropius/A. Meyer, <i>Haus Auerbach</i> , Grundriss EG und OG	310
G.20.W. Gropius, <i>Grundrisse d. Hauses Gropius</i> , Dessau 1926	311
G.21.W. Gropius <i>Haus Gropius</i> Ansicht SO, Dessau 1926	312
G.22.W. Gropius <i>Haus Gropius</i> Ansicht S, Dessau 1926	312
G.23.W. Gropius <i>Haus Gropius</i> Ansicht SW, Dessau 1926	312
G.24.W. Gropius, <i>Demonstration von Ventilator u. Spüle</i> , Haus Gropius, Dessau 1926	313
G.25.W. Gropius, <i>Schrank für ein Glättbrett</i> , heraus- und hereingeklappter Zustand überblendet dargestellt, Haus Gropius, Dessau 1926	313
G.26.W. Gropius, <i>Ausziehbares Doppelssofa</i> , Haus Gropius, Dessau 1926	314
G.27.W. Gropius, <i>Meisterhäuser Dessau</i> , Isometrie, 1926	314
G.28.W. Gropius, <i>Grundrisse Häuser d. Bauhausmeister</i> , Dessau 1926	315
G.29.W. Gropius, <i>Doppelhaus d. Bauhausmeister von Osten</i> , Dessau 1926	316
G.30.W. Gropius, <i>Haus Moholy/Feiniger</i> , Wohnzimmer & Atelier Moholy-Nagy, Dessau 1926	316
G.31.W. Gropius, <i>Siedlung Törten in Dessau</i> , Lageplan der ersten Bauphase bis 1928	317
G.32.W. Gropius, <i>Siedlung Törten</i> , die "rationelle Baustelle" i. Plan und Ausführung 1925-27	318
G.33.W. Gropius, <i>Wohnzimmer und Spülküche einer Wohnungen i. d. Siedlung Törten</i> , 1926	318
G.34.W. Gropius, <i>Siedlung Törten</i> , Konsumverein u. Wohnbau-Typ II, Dessau 1928	319
G.35.W. Gropius, <i>Siedlung Törten</i> , Dessau, Wohnbau-Typ ab 1928	319
G.36.W. Gropius, <i>Haus 16 u. 17</i> , Isometrie, Stuttgart Weissenhof 1927	320
G.37.W. Gropius, <i>Haus 16 u. 17</i> , Grundrisse, Stuttgart Weissenhof 1927	320
G.38.W. Gropius, <i>Haus 16</i> , Außen- und Innenansicht, Stuttgart Weissenhof 1927	321
G.39.W. Gropius, <i>Bau des Hauses 17</i> , Stuttgart Weissenhof 1927	321
G.40.W. Gropius, <i>Siedlung Dammerstock</i> , Gesamtansicht ca. 1929	322
G.41.W. Gropius, <i>Wohnblock i. Siemensstadt</i> , Berlin 1929 (Foto 2007)	322

G.42.Kurt Schwitters, <i>Werbekarte zur Ausstellungseröffnung „Die Gebrauchs- wohnung“</i> , 1929	323
G.43.W. Gropius, <i>Entwurf eines Wohnhochhauses</i> , Aufriss von 1929	324
G.44.W. Gropius, <i>Modell eines Wohnhochhauses</i> , 1929	324
G.45.W. Gropius, <i>Entwurf für ein Großsiedlungsprojekt in Berlin</i> , 1929	325
G.46.W. Gropius, <i>Gemeinschaftsraum</i> , Werkbundausstellung Paris, 1930	326
G.47.Le Corbusier <i>Salon Villa Savoye</i> , Poissy 1929	327
G.48.M. Breuer, <i>Evolution des Stuhles</i> , Bauhausfilm 1926	327
G.49.Le Corbusier, <i>Ville Contemporaine</i> , Skizze 1922	328
G.50.Le Corbusier, <i>Unité d’Habitation</i> , Marseille 1947-52	328
G.51.W. Gropius/F. Forbat, <i>Wabenbau</i> , Darstellung d. Raumzellen, 1922-23	329
G.52.Baubüro Gropius (mit F. Forbat), <i>Modelle zu Serienhäusern</i> , 1922	329
G.53.W. Gropius, <i>Baukasten im Großen</i> , „Einzel-Raumkörper“ d. Serienhäuser, 1923	330
G.54.W. Gropius, <i>Baukasten im Großen</i> , Raum-Bau-Körper und ihre variable Anordnung im Grundriss, 1923	330
G.55.Gropius, „ <i>Einheitsmöbel</i> “, kombinierbare Typen-Möbel, 1929	331
G.56.Gropius, <i>Grundeinheiten zu einem Baukomplex</i> (hier: Elementarschule), 1950	331
G.57.M. Breuer, <i>Raum-Spannung</i> , Plakat zu einer Ausstellung im Weimarer Ilmschlösschen, 1923	332
G.58.Bauhaus Versuchsreihe “Grader [sic!] und Kreis”, um 1930	332
G.59.W. Gropius, <i>Leben im Bauhaus</i> , veröffentlicht 1930	333
R.1. Gesellschaftliche Ebenen – Zentralität – bei Peter Behrens	334
R.2. Gesellschaftliche Ebenen – Zentralität – bei Walter Gropius	335

Literatur

- Adam, Hubertus. „Symbolischer Ausdruck für die konstruktive Funktion. Die Idee des Monumentalen im Oeuvre von Fritz Schumacher“. In: *Fritz Schumacher in der Moderne. Beiträge und Ergebnisse des Fritz-Schumacher-Kolloquiums 2002; Tagungsort: Heinrich-Hertz-Gesamtschule, Veranstalter: Fritz-Schumacher-Gesellschaft e.V.* Hrsg. von Denkmalschutzamt Hamburg Kulturbehörde. Christians, 2003, S. 28–42.
- Anderson, Stanford Owen. *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*. en. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 2000.
- Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius und das Bauhaus*. Bd. 69. Bauwelt-Fundamente. [Repr. d. dt. Erstausgabe, 1962]. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1983.
- Armstrong, Carol. „Visual Culture Questionnaire“. In: *October* 77 (1996), S. 27–28.
- Aronowitz, Stanley. „The Ignored Philosopher and Social Theorist. On the Work of Henri Lefebvre“. In: *Situations. Project of the Radical Imagination* 2.1 (2007), S. 133–156.
- Aschenbeck, Nils. „Monument und Bedeutung. Eine Untersuchung anhand ausgesuchter Werke von Peter Behrens und Walter Gropius“. In: *Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur* 4.4 (1990), S. 14–21, 45.
- Becher, Ursula A. *Geschichte des modernen Lebensstils : Essen, Wohnen, Freizeit, Reisen*. München: Beck, 1990.
- Behne, Adolf. *Dammerstock*. [Erstmals erschienen in: *Die Form* 5 (1930), S.163–166]. 1930. URL: http://www.sommerwerkstatt.de/ressourcen/Behne_Dammerstock_1930.pdf (besucht am 11.12.2010).
- *Der moderne Zweckbau*. Reprint d. Ausg. München, Drei-Masken-Verl., 1926. Bd. 10. Bauwelt-Fundamente. Berlin: Ullstein, 1964.
- Behrens, Peter. „Das Ethos und die Umlagerung künstlerischer Probleme“. In: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG*. Hrsg. von Tilmann Buddensieg. [Textauszug. Artikel erstmals veröffentlicht in: *Der Leuchter*. Darmstadt 1920, S. 315–340]. Berlin: Mann, 1920, S. D287–288.
- „Das Haus Peter Behrens. Einleitende Bemerkungen“. In: *Industriekultur*. Hrsg. von Thomas Buddensieg/Henning Rogge. [Erstmals veröffentlicht in: Behrens, Peter: *Haus Peter Behrens*, Darmstadt 1901]. Berlin: Mann, 1979, S. D274.
- „Die Gartenstadtbewegung“. In: *Gartenstadt: Mitteilungen d. Deutschen Gartenstadtgesellschaft* (1908), S. 26–28.
- „Die Gruppenbauweise“. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 4.5/6 (1919), S. 122–127.
- „Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung“. In: *Der Verkehr*. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914. Jena: Diederichs, 1914, S. 7–10.

- Behrens, Peter. „Etagenhaus und Kleinsiedlung“. In: *Blätter des Deutschen Roten Kreuzes. Wohlfahrt und Sozialhygiene* 5.8/9 (1926). Hrsg. von Deutsches Rotes Kreuz, S. 34–41.
- „Industriebau und Stadtgestaltung“. In: *Der Neubau* 7.8 (1925). [In Ausschnitten abgedruckt in: Buddensieg1979, S. D288–289], S. 97–102.
- „Kunst in der Technik“. In: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914*. Hrsg. von Tilmann Buddensieg. [Erstmals veröffentlicht in: Berliner Tageblatt, 29.08.1907, Abendausgabe]. Berlin: Mann, 1979, S. D274–D275.
- „Kunst und Technik“. In: *Der Zeitgeist. Beiblatt zum Berliner Tageblatt* 4 (1909), S. 1–2.
- „Kunst und Technik“. In: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914*. Hrsg. von Tilman Buddensieg/Henning Rogge. [Vortrag gehalten am 26. Mai 1910 in Braunschweig. Erstmals veröffentlicht in: Elektrotechnische Zeitschrift, 31. Jh. H. 22, 2.6. 1910, S. 552–555]. Berlin: Mann, 1979, S. D278–285.
- „Rede zur Einweihung des Neubaus des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf“. In: *Mannesmannröhren-Werke. Zur Erinnerung an die Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf, 10.12.1912*. [Auszug abgedruckt in Buddensieg1978, S.D286]. Berlin: Elsner, 1913, S. 70–85.
- „Was ist monumentale Kunst?“ In: *Kunstgewerbeblatt* 20 (1908), S. 46–48. URL: <http://ia700302.us.archive.org/31/items/kunstgewerbeblatt20leipuoft/kunstgewerbeblatt20leipuoft.pdf> (besucht am 12.12.2010).
- „Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau“. In: *Das Plakat* 11.6 (1920), S. 269–273.
- „Zur Ästhetik des Fabrikbaus“. In: *Gewerbefleiß. Zeitschrift des Vereins zur Beförderung des Gewerbefleißes* 108.7/9 (1929), S. 125–130.
- Behrens, Peter/Heinrich de Fries. *Vom sparsamen Bauen. Ein Beitrag zur Siedlungsfrage*. Berlin: Verlag der Bauwelt, 1918.
- Bekiers, Andreas. „Der Wettbewerb des Jahres 1929. Auszug aus der Denkmalpflegerischen Bestandsaufnahme und dem Gesamtkonzept“. In: *Berlin Alexanderplatz*. Hrsg. von Gisela Fiedler-Bender. Kaiserslautern: Pfalzgalerie Kaiserslautern, 1993, S. 56–75.
- Belina, Bernd/Boris (Hrsg.) Michel. *Raumproduktionen. Beiträge der Radical Geography. Eine Zwischenbilanz*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2007.
- Bertuzzo, Elisa T. *Fragmented Dhaka. Analysing everyday life with Henri Lefebvre's Theory of Production of Space*. [Zuzgl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2008]. Stuttgart: Steiner, 2009.
- Bollnow, Otto F. „Erlebter Raum“. In: *Universitas* 15 (1960), S. 397–412.
- Boudon, Philippe. *Die Siedlung Pessac – 40 Jahre Wohnen à Le Corbusier. Sozioarchitektonische Studie*. [Frz. Original: Pessac de Le Corbusier, Paris: Donod 1969]. Gütersloh: Bertelsmann, 1971.

- Bridge, Gary/Sophie Watson. *The Blackwell City Reader*. Malden, MA [u.a.]: Blackwell, 2002.
- Broch, Regine. „Peter Behrens' Wohnungsbaukonzepte 1910-1920. Von der repräsentativen Industriesiedlung zur kostengünstigen Kleinsiedlung“. Diss. Philipps-Universität Marburg, 2005. URL: <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2006/0065/pdf/01drb.pdf> (besucht am 12.12.2010).
- Bruyn, Gerd. *Die Diktatur der Philanthropen. Entwicklung der Stadtplanung aus dem utopischen Denken*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, 1996.
- Buddensieg, Tilmann. „Der Weltstadtplatz. Peter Behrens und das »Neue Herz« Berlins am Alexanderplatz“. In: *Berlin Alexanderplatz*. Hrsg. von Gisela Fiedler-Bender/Heinz Höfchen. Kaiserslautern: Pfalzgalerie Kaiserslautern, 1993, S. 77–90.
- Buddensieg, Tilmann/Henning Rogge. *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907 - 1914*. Berlin: Mann, 1979.
- Capurro, Rafael. *Bauen als Denkaufgabe. Zur Phänomenologie der Architektur*. URL: <http://www.capurro.de/bauen.htm> (besucht am 12.12.2010).
- Claussen, Horst. *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*. Bd. 39. Studien zur Kunstgeschichte. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1986.
- Collins, George R./Christiane Crasemann Collins. *Camillo Sitte: The birth of modern city planning*. Mineola, New York: Dover Publications, 1986.
- Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters : Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden: Verlag der Kunst, 1996.
- Creutz, Max. „Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen in Westfalen“. In: *Kunstgewerbeblatt* 20 (1908), S. 41–45. URL: <http://ia700302.us.archive.org/31/items/kunstgewerbeblatt20leipuoft/kunstgewerbeblatt20leipuoft.pdf> (besucht am 12.12.2010).
- Düchting, Hajo/Rainer K. Wick. *Seemanns Bauhaus-Lexikon*. Hrsg. von Hajo Düchting. Leipzig: Seemann, 2009.
- Döhmer, Klaus. „In welchem Style sollen wir bauen?“ *Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*. [zzgl. Bochum, Univ., Diss., 1974]. München: Prestel, 1976.
- Dünne, Jörg. „Soziale Räume. Einleitung“. In: *Raumtheorie*. Hrsg. von Jörg Dünne/Stefan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 289–303.
- Dreitzel, Hans Peter. *Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft*. 3. überarb. Aufl. Stuttgart: Enke, 1980.
- *Reflexive Sinnlichkeit I. Emotionalises Gewährsein. Die Mensch-Umwelt-Beziehung aus gestalttherapeutischer Sicht*. Bergisch Gladbach: EHP, 2007.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*, Köln: Taschen, 1991.
- Droysen, Johann Gustav. *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie u. Methodologie d. Geschichte*. Hrsg. von Rudolf Hübner. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1971.
- Durkheim, David Emile. „Note on Social Morphology“. In: *On Institutional Analysis*. Hrsg. von Mark Traugott. [Ursprünglich veröffentlicht in: *L'Année Sociologique*, 2 (1897–1898), S. 520–521]. Chicago: University of Chicago Press, 1978, S. 88–90.

- Elden, Stuart. „Between Marx and Heidegger. Politics, Philosophy and Lefebvre’s *The Production of Space*“. In: *Antipode : A Radical Journal of Geography* 36.1 (2004), S. 86–105.
- *Understanding Henri Lefebvre. Theory and the possible*. New York [u.a.]: Continuum, 2004. ISBN: 0-8264-7003-3.
- Elias, Norbert. *Über den Prozess der Zivilisation. 2 Bd.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- *Über die Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- Führ, Eduard. „Geschichte mit Hand und Fuß. Zur Notwendigkeit von Architekturwissenschaft im Rahmen der Alltagsgeschichte“. In: *Transformation der Arbeiterkultur*. Hrsg. von Peter Assion. Marburg: Jonas, 1986, S. 173–184.
- Fiedler, Jaeannine/Peter Feierabend, Hrsg. *Bauhaus*. Köln: Könemann, 1999.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- *Schriften: In vier Bänden. Bd. 4., 1980 - 1988*. Hrsg. von Daniel Defert/Francois Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Frank, Josef. *Was ist modern?* [Vortrag gehalten am 25. Juni 1930 in Wien. Erstmals veröffentlicht in: *Die Form*, 5. Jg., 1930, S. 399–406]. URL: http://www.sommerwerkstatt.de/ressourcen/FrankJosef_Was_ist_modern_1930.pdf (besucht am 12.12.2010).
- Franzen, Brigitte. *Neues Bauen der 20er Jahre. Gropius, Haesler, Schwitters und die Dammerstocksiedlung in Karlsruhe 1929*. [Ausstellung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, Museum beim Markt, Karlsruhe, 22. Juni bis 7. September 1997]. Karlsruhe: INFO-Verl.-Ges., 1997.
- Frey, Oliver. „Urbane öffentliche Räume als Aneignungsräume. Lernorte eines konkreten Urbanismus?“ In: *Aneignung als Bildungskonzept der Sozialpädagogik. Beiträge zur Pädagogik des Kindes- und Jugendalters in Zeiten entgrenzter Lernorte*. Hrsg. von Ulrich Deinet/Christian Reutlinger. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S. 219–233.
- Gebhardt, Hans/Paul Reuber/Wolkersdorfer, Hrsg. *Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen*. Berlin, Heidelberg: Spektrum, 2003.
- Giedion, Sigfried. *Raum – Zeit – Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. 5. Aufl. Zürich, München, London: Artemis, 1992.
- Goonewardena, Kanishka u. a., Hrsg. *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*. Oxon, New York: Routledge, 2008.
- Gregory, Derek. „Das Auge der Macht“. In: *Raumproduktionen*. Hrsg. von Bernd Belina/Boris Michel. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2007, S. 133–153.
- Gropius, Walter. *Apollo in der Demokratie*. Hrsg. von Hans M. Wingler. Neue Bauhausbücher. Mainz: Kupferberg, 1967.
- *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer, 1956.

- Gropius, Walter. *Bauhausbauten Dessau. 2. unv. Aufl.* Hrsg. von Hans. M. Wingler. Neue Bauhausbücher. [Erstmals veröffentlicht 1930]. Berlin: Mann, 1997.
- „Baukunst im freien Volksstaat“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften.* Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erstmals erschienen in: Deutscher Revolutionsalmanach für das Jahr 1919. Berlin: Hoffmann & Campe 1919, S. 134–136]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 65.
 - „Bebauungsplan und Wohnformen der Dammerstock-Siedlung“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften.* Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Veröffentlicht 1929 zur Ausstellung Karlsruhe Dammersock-Siedlung „Die Gebrauchswohnung“]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 138–140.
 - „Bilanz des neuen Bauens“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften.* Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Vortrag vom 5. Februar 1934 in Budapest]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 152–165.
 - „Das Bauhaus“. In: *Die neue Architektur und das Bauhaus.* Berlin: Mann, 2003, S. 22–27.
 - „Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften.* Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 118–122.
 - „Der große Baukasten“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften.* Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 111–113.
 - „Der stilbildende Wert industrieller Bauformen“. In: *Der Verkehr.* Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914. Jena: Diederichs, 1914, S. 29–32.
 - „Die Entwicklung moderner Industriebaukunst“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften.* Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Zuerst erschienen in: Die Kunst in Industrie und Handel. Jahrbuch d. Dt. Werkbundes 1913, S.17–22]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 55–57.
 - „Die neue Architektur“. In: *Die neue Architektur und das Bauhaus.* Berlin: Mann, 2003, S. 9–19.
 - „Die neue Bau-Gesinnung“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften.* Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erstmals veröffentlicht in: Innendekoration 36 (1925), S.134, 136–137]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 95–96.
 - „Die neue Baukunst“. In: *Die neue Architektur und das Bauhaus.* Berlin: Mann, 2003, S. 65–74.
 - „Die soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften.* Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Vortrag gehalten 1929 auf dem II. Int. Kongreß für Neues Bauen, Frankfurt]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 131–137.
 - „Die Wirkung des Bauhauses“. In: *Die neue Architektur und das Bauhaus.* Berlin: Mann, 2003, S. 62–64.

- Gropius, Walter. „Einheit in der Vielfalt. Ein Paradoxon der Kultur“. In: *Apollo in der Demokratie*. [Erstmals veröffentlicht u. d. T.: *The Curse of Conformity*, Saturday Evening Post, Sept. 1958]. Mainz: Kupferberg, 1967, S. 20–30.
- „Erklärung wegen Meinungsverschiedenheiten am Bauhaus“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erklärung vom 3. Feb. 1922, Staatsarchiv Weimar, Bauhaus 3, Bl 18–25]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 80–82.
 - „Geistige und technische Voraussetzungen der neuen Baukunst“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erstmals erschienen in: *Die Umschau* 31 (1927), H.45, S.909–910]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 114–115.
 - „Gibt es eine Wissenschaft der Gestaltung?“ In: *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*. [Zuerst veröffentlicht in: *Design Topics. Magazine of Art*, Dezember 1947]. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer, 1956, S. 26–39.
 - „Glasbau“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erstmals veröffentlicht in: *Die Bauzeitung*, Stuttgart, 23 (1926), Nr. 20, S.159–162]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 103–106.
 - „Grundlagen für Neues Bauen“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Veröffentlicht in: *Bau- und Werkkunst. Wien 2* (1925/26). S. 134–147]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 107–110.
 - „Grundsätze der Bauhausproduktion“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Zuerst veröffentlicht in: *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*. München: Albert Langen (1925), S. 5–8]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 93–94.
 - „Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erstmals veröffentlicht 1923 i. Bauhausverlag]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 83–92.
 - „Monumentale Kunst und Industriebau“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Vortragsskript datiert 29. Januar 1911. Bauhaus-Archiv Berlin, SG 20/3]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 28–51.
 - „Neues Bauen“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erstmals erschienen in: *Der Holzbau* 54 (1920), S.5]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 78–79.
 - „Programm zur Bildung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m.b.H.“ In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Veröffentlicht nach einem Manuskript vom März 1910, Bauhausarchiv Berlin, Gropius-Nachlass]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 18–25.

- Gropius, Walter. „Sparsamer Hausrat und falsche Dürftigkeit“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erstmals veröffentlicht in: *Die Volkswohnung – Berlin, 1 (1919)*, S.105]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 76.
- „Totale Architektur“. In: *Architektur. Wege zu einer optischen Kultur*. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer, 1952, S. 127–139.
 - „Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Vorschläge 1916 veröffentlicht. Staatsarchiv Weimar, Hochschule für bildende Kunst 100, Bl. 22–29]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 60–62.
 - „Was ist Baukunst?“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Walter Schädlich. [Erstmals veröffentlicht in: *Weimarer Blätter 1 (1919)*, H. 9, S. 220–221.]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 63–64.
 - „Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Zuerst veröffentlicht in: *Die Form, 1 (1926)*, S.117–122]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 101–102.
 - „Wohnhaus-Industrie“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erstmals veröffentlicht in: *A. Meyer: Ein Versuchshaus des Bauhauses*. München: Albert Langen 1925, S. 5–14]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 197, S. 97–100.
 - „Zur Wanderausstellung moderner Fabrikbauten“. In: *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von Hartmut Probst/Christian Schädlich. [Erstmals veröffentlicht in: *Der Industriebau 2 (1911)*, S- 46–47]. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987, S. 26–27.
- Gschwind, Friedemann/Katrin Groke. *Weissenhofmuseum im Haus Le Corbusier*. Stuttgart, Zürich: Krämer, 2008.
- Haberer, Lilian. *Prinzip Raumbildung. Parallele Strukturen im Werk von Liam Gillick*. [Zugl.: Köln, Univ., Diss., 2004]. Nürnberg: Verl. für moderne Kunst, 2006.
- Hahn, Achim. *Wohnen und Bauen - Architektur als Lebens-Mittel. Bemerkungen zum Selbstverständnis einer Theorie des architektonischen Verhaltens*. 2005. URL: <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/deu/Themen/042/Hahn/hahn.htm> (besucht am 12.12.2010).
- Happe, Barbara/Martin S. Fischer. *Haus Auerbach von Walter Gropius mit Adolf Meyer*. Tübingen, Berlin: Wasmuth, 2003.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. [Erstausgabe 1990]. Malden, Mass. [u.a.]: Blackwell, 2006.
- Heidegger, Martin. „Bauen Wohnen Denken“. In: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954, S. 145–162.
- „Das Ding“. In: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954, S. 163–185.

- Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- *Sein und Zeit*. 11. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1967.
- *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954.
- Held, Jutta/Norbert Schneider. „Was leistet die Kulturtheorie von Norbert Elias für die Kunstgeschichte?“ In: *Kunst und Alltagskultur*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1981, S. 55–71.
- Herod, Andrew. „Von der Geographie der Arbeit zur Arbeitsgeographie. Der spatial fix der Arbeit und die Geographie des Kapitalismus“. In: *Raumproduktionen*. Hrsg. von Bernd Belina/Boris Michel. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2007, S. 173–204.
- Hoeber, Fritz. *Peter Behrens*. München: Müller & Rentsch, 1913.
- Hoffmann, Martin. *Zur Phänomenologie der Dinge. Wie die Dinge des Alltags zu uns sprechen können*. 2006. URL: [http://margarete.meggle-freund.de/virtuelle-ausstellung/?Museale_Sammlungsstrategien_zur_Gegenwartskultur:Zur_Ph%E4nomenologie_der_Dinge](http://margarete.meggle-freund.de/virtuelle-ausstellung/?Museale_Sammlungsstrategien_zur_Gegenwartskultur:Zur_Ph%EA4nomenologie_der_Dinge) (besucht am 11.12.2010).
- Homann, Klaus. *Martin Wagner : 1885 - 1957. Wohnungsbau u. Weltstadtplanung. Die Rationalisierung d. Glücks. Ausstellung d. Akad. d. Künste 10. November 1985 - 5. Januar 1986*. Berlin: Akad. d. Künste, 1985.
- Ipsen, Detlev. „Die Kultur der Orte. Ein Beitrag zur sozialen Strukturierung des städtischen Raumes“. In: *Differenzierungen des Städtischen*. Opladen: Leske u. Budrich, 2002, S. 233–245.
- *Raubilder. Kultur und Ökonomie räumlicher Entwicklung*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1997.
- Jaeggi, Annemarie. *Adolf Meyer – Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*. [Zzgl. Freiburg, Univ., Diss. 1992]. Berlin: Argon, 1994.
- „Brauchbare Typen sind ständig zu verbessern. Die Dammerstocksiedlung im Werk von Walter Gropius“. In: *Neues Bauen der 20er Jahre*. Karlsruhe: Info Verlag, 1997, S. 91–105.
- Kadatz, Hans-Joachim. *Peter Behrens. Architekt, Maler, Grafiker und Formgestalter 1868-1940*. Leipzig: Seemann, 1977.
- Kegler, Karl/Manfred Speidel/Peter Ritterbach, Hrsg. *Wege zu einer neuen Baukunst. Bruno Taut, Frühlicht. Konzeptkritik Hefte 1 - 4, 1992 - 22 und Rekonstruktion Heft 5, 1922*. Berlin: Mann, 2000.
- Kellmann, Thomas. *Architektur und Anschauung. Der Raumbegriff in Architektur und Städtebau der deutschen und niederländischen Moderne von 1890 bis 1930 im Vergleich*. Bd. 10. [Zzgl. Trier, Univ., Diss., 1990]. Münster, Hamburg: LIT, 1992.
- Kerbs, Diethard/Jürgen (Hrsg.) Reulecke. *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*. Wuppertal: Peter Hammer, 1998.
- Kneer, Georg/Armin Nassehi. *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme. Eine Einführung*. 4. Aufl. München: Fink, 2000.
- Kolber, Gabriele. *Leben am Bauhaus. Die Meisterhäuser in Dessau*. München: Bayerische Vereinsbank, 1993.

- Koselleck, Reinhart. *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- Kracauer, Siegfried. „Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes“. In: *Text und Kritik* 68 (1980). [Zuerst veröffentlicht in: Frankfurter Zeitung, 17.06.1930.], S. 12–17.
- Kraft, Sabine. *Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau (1925/26) und Lincoln/Mass. (1938)*. Marburg: Jonas, 1997.
- Krell, David Farrell. „Foreign Bodies in strange Places. A Note on Maurice Merleau-Ponty, Georges Bataille, and Architecture“. In: *Philosophy Today* 35.1 (1991), S. 43–50.
- Kultermann, Udo. *Wassili und Hans Luckhardt. Bauten und Entwürfe*. Tübingen: Wasmuth, 1958.
- Lampugnani, Vittorio. *Modere Architektur in Deutschland: 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. Stuttgart: Hatje, 1994.
- Lavin, Sylvia. „Visual Culture Questionnaire“. In: *October* 77 (1996), S. 50–51.
- Lee, Seu-Kyou. *Existenz und Ereignis. Eine Untersuchung zur Entwicklung der Philosophie Martin Heideggers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Lefebvre, Henri. *Das Alltagsleben in der modernen Welt*. [La vie quotidienne dans le monde moderne (1968)]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.
- „Die Produktion des Raums“. In: *Raumtheorie*. Hrsg. von Jörg Dünne/Stefan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 330–342.
 - *Die Zukunft des Kapitalismus. Die Reproduktion der Produktionsverhältnisse*. München: List, 1974.
 - *Le droit à la ville. Suivi de Espace et politique*. Paris: Anthropos, 1974.
 - *The Production of Space*. [La Production de l'Espace, 1974]. Oxford: Blackwell, 2007.
 - *The Urban Revolution*. [Original 1970, La Révolution Urbaine]. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. 3., mit Literaturhinweisen erg. Aufl.* Hrsg. von Ernst Cassirer. Bd. 1. Hamburg: Meiner, 1966.
- Lieb, Stefanie. *Was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890 - 1910*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2000.
- Läpple, Dieter. „Essay über den Raum“. In: *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*. Hrsg. von Hartmut Häußermann. Pfaffenweiler: Centaurus, 1991, S. 157–207.
- „Gesellschaftszentriertes Raumkonzept“. In: *Stadt-Räume*. Hrsg. von Martin Wentz. Zukunft des Städtischen 2. Frankfurt, New York: Campus, 1991a, S. 35–46.
- Luef, Wolfgang. *Weltbauen gegen den Untergang*. URL: <http://www.datum.at/0406/stories/1905573/> (besucht am 11. 12. 2010).
- Löw, Martina. *Differenzierung des Städtischen*. Opladen: Leske u. Budrich, 2002.
- *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
 - „Widersprüche der Moderne. Die Aneignung von Raumvorstellungen als Bildungsprozess“. In: *Raubildung - Bildungsräume*. Hrsg. von Jutta Ecarius/Martina Löw. Opladen: Leske u. Budrich, 1997, S. 16–32.

- Lynch, Kevin. *Bild der Stadt*. 17. Aufl. [Erstmals erschienen 1960 unter dem Titel: *The Image of the City*]. Cambridge, Mass. [u.a.]: M.I.T Press, 1985.
- Macher, Hans-Jürgen. *Methodische Perspektiven auf Theorien des sozialen Raumes. Zu Henri Lefebvre, Pierre Bourdieu und David Harvey*. Neu-Ulm: AG SPAK, 2007.
- Marcuse, Herbert. *Der eindimensionale Mensch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Auge und der Geist*. Hamburg: Reinbeck, 1984.
- *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitnotizen*. Hrsg. von Claude Lefor. München: Fink, 2004.
 - *Die Struktur des Verhaltens*. Berlin: de Gruyter, 1976.
 - *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter, 1966.
- Meyer, Adolf. *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar. 2., unveränd. Nachdr. der 1. Aufl.* Bd. 3. Bauhausbücher. [Erstmals erschienen 1924 im Langen-Verlag, München]. Weimar: Univ.-Verl. der Bauhaus-Univ. Weimar, 1999.
- Meyer, Kurt. *Von der Stadt zur urbanen Gesellschaft. Jacob Burckhardt und Henri Lefebvre*. München: Fink, 2007.
- Milgrom, Richard. „Lucien Kroll. Design, difference, everyday life“. In: *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*. New York [u. a.]: Routledge, 2008, S. 264–281.
- Müller, Ulrich. *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Mies van der Rohe*. Berlin: Akademie Verlag, 2004.
- Naredi-Rainer, Paul von. *Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst*. Köln: DuMont, 1982.
- Nerdinger, Winfried. *Der Architekt Walter Gropius. Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin. Mit einem kritischen Werkverzeichnis*. Berlin: Mann, 1996.
- „Walter Gropius – totale Architektur für eine demokratische Gesellschaft“. In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*. München: Beck, 1985, S. 343–373.
- Neumeyer, Fritz. „Die AEG-Arbeitersiedlungen von Peter Behrens in Berlin-Hennigsdorf und Oberschöneweide und das Bootshaus Elektra“. In: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914*. Hrsg. von Tilman Buddensieg/Henning Rogge. Berlin: Mann, 1979, S. 127–140.
- Norberg-Schulz, Christian. *Architecture: meaning and place. Selected essays*. New York: Electra, 1988.
- Pahl, Jürgen. *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume*. München, London, New York: Prestel, 1999.
- Pehnt, Wolfgang. *Die Architektur des Expressionismus*. 3. Aufl. Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998.
- Posener, Julius. *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.* München: Prestel, 1979.
- „Ein Besuch im Bauhaus Dessau“. In: *Was Architektur sein kann. Neuere Aufsätze*. [Artikel erstmals veröffentlicht unter dem Titel „Die Konstruktion vor sich sehen. Ein

- erster Besuch im Dessauer Bauhaus“. In: Der Tagesspiegel, 1. Feb. 1992]. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1995, S. 171–173.
- Prigge, Walter. „Reading The Urban Revolution. Space and representation.“ In: *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*. New York [u. a.]: Routledge, 2008, S. 46–61.
- Probst, Hartmut/Christian Schädlich. *Walter Gropius. Bd. 2. Der Architekt und Pädagoge*. Berlin: Ernst, 1987.
- *Walter Gropius. Bd. 3. Ausgewählte Schriften*. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen, 1987.
- Ratzel, Friedrich. *Politische Geographie. Oder die Geographie der Staaten, des Verkehrs und des Krieges. Neudr. d. 3. Aufl. von 1923*. Osnabrück: Zeller, 1974.
- Röder, Sabine. *Moderne Baukunst 1900-1914. De Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe. Ausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, 14. November 1993 bis 6. März 1994*. Krefeld: Plitt Druck, 1993.
- Rehm, Robin. *Das Bauhausgebäude in Dessau. Die ästhetischen Kategorien Zweck, Form, Inhalt*. Berlin: Mann, 2005.
- Roesler, Silke. *Doing City. New Yorker im Spannungsfeld medialer Praktiken*. [Zugl.: Köln, Univ., Diss., 2008]. Marburg: Schüren, 2010.
- Rogge, Henning. „Ein Motor muß aussehen wie ein Geburtstagsgeschenk“. In: *Industriekultur*. Hrsg. von Tilmann Buddensieg/Henning Rogge. Berlin: Mann, 1979, S. 91–113.
- Rohe, Ludwig Mies van der. *Bau und Wohnung. Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart erreicht 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaustellung „Die Wohnung“*. Hrsg. von Deutscher Werkbund. Stuttgart: Wedekind & Co., 1927.
- Ronneberger, Klaus. „Henri Lefebvre and urban everyday life. In search of the possible“. In: *Space, Difference, Everyday Life*. New York [u.a.]: Routledge, 2008, S. 134–146.
- Ruoff, Michael. *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*. Paderborn: Fink, 2007.
- Schöbe, Lutz. „Schwarz/Weiß oder Farbe. Zur Raumgestaltung im Bauhausgebäude“. In: *Das Bauhausgebäude in Dessau : 1926 – 1999*. Hrsg. von Margret Kentgens-Craig. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1998, S. 42–65.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Die Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München [u.a.]: Hanser, 1977.
- Schlemmer, Oskar/Lazlo Moholy-Nagy/Farkas Molnar. *Die Bühne im Bauhaus*. [Faks.-Nachdr. d. Ausg. München 1925, Bahausbücher 4]. Mainz: Kupferberg, 1975.
- Schmid, Christian. „Henri Lefebvre’s Theory of the Production of Space. Towards a three-dimensional dialectic“. In: *Space, Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre*. New York [u.a.]: Routledge, 2008, S. 27–45.
- *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. München: Steiner, 2005.

- Schneider, Helmut. *Sachliche Humanität. Ein Allround-Künstler und der Geschmacks-wandel in Deutschland*. [Artikel erschienen in: DIE ZEIT, 24.10.1980, Nr. 44]. 1980. URL: <http://pdf.zeit.de/1980/44/Sachliche-Humanitaet.pdf> (besucht am 12.12.2010).
- Schneider, Norbert. „Leib und Bild bei Merleau-Ponty“. In: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 6 (2004), S. 81–102.
- Schneider, Peter. „Zum Konstruktionsprozess der sozialen Rolle des Architekten : Ambi-valente Erwartungen und ihre Formulierungen im Deutschen Werkbund“. Diss. Mainz, 1995.
- Schumacher, Fritz. „Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie“. In: *Dekorative Kunst* 4.11 (1901), S. 417–431.
- Sedlmayr, Hans. „Einleitung. Die Quintessenz der Lehren Riegels.“ In: *Gesammelte Auf-sätze*. Hrsg. von Karl Maria Swoboda. Augsburg: Filser, 1929, S. xii–xxxiv.
- Seifert, Arno. *Cognitio Historica. Die Geschichte als Namensgeberin der frühneuzeitli-chen Empirie*. Berlin: Duncker u. Humblot, 1976.
- Simmel, Georg. „Über räumliche Projektionen sozialer Formen“. In: *Aufsätze und Ab-handlungen 1901 – 1908. Bd. 1*. Hrsg. von Alessandro Cavalli/Volkhard Krech. Bd. 7. Georg Simmel Gesamtausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 201–220.
- „Das Problem des Stiles“. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1901 – 1908. Bd. 2*. Hrsg. von Alessandro Cavalli/Volkhard Krech. Bd. 8. Georg Simmel Gesamtausgabe. Frank-furt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 374–384.
- *Soziologie : Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Hrsg. von Ott-hein Rammstedt. Bd. 11. Georg Simmel Gesamtausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.
- Smith, David Woodruff. *Phenomenology*. [Zuerst veröffentlicht: Nov 16, 2003; substantiell überarbeitet: Mon Jul 28, 2008]. 2008. URL: <http://plato.stanford.edu/entries/phenomenology/#4> (besucht am 12.12.2010).
- Soja, Edward W. *Postmodern geographies. The reassertion of space in critical social theory*. [Erstausgabe 1989]. London [u.a.]: Verso, 1994.
- „Thirdspace – Die Erweiterung des Geographischen Blicks“. In: *Kulturgeographie*. Hrsg. von Hans Gebhardt/Paul Reuber/Günter Wolkersdorfer. Berlin, Heidelberg: Spektrum, 2003, S. 269–288.
- *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, Mass. [u.a.]: Blackwell, 1996.
- „Verräumlichungen: Marxistische Geographie und kritische Gesellschaftstheorie“. In: *Raumproduktionen*. Hrsg. von Bernd Belina/Boris Michel. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2007, S. 77–110.
- Sonne, Wolfgang. „Kommentar zu Peter Behrens Text »Was ist monumentale Kunst?«“ In: *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*. Hrsg. von Vittorio Lampugnani u. a. Ostfildern-Ruit: Hatja Cantz, 2004, S. 48.

- Stoller, Silvia. *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*. [zzgl. Wien, Univ., Diss., 1992]. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang, 1995.
- Sturm, Gabriele. „Raum und Identität als Konfliktkategorien“. In: *Räume der Identität - Identität der Räume*. Dortmund: Kolander u. Poggel, 1999, S. 26–37.
- *Wege zum Raum. Methodologische Annäherungen an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften*. Opladen: Leske + Budrich, 2000.
- Swindler, Ann. „Culture in Action: Symbols and Strategies“. In: *American Sociological Review* 51.2 (1986), S. 273–286.
- Taut, Bruno. *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. Mit 75 Abbildungen. 5. erw. Aufl., 1928 [1. Aufl. 1924]*. Berlin: Mann, 2001.
- Vidler, Anthony. „Technologies of Space. Space of Technology“. In: *Journal of Society of Architectural Historians* 58.3 (1999), S. 482–486.
- Vogt, Adolf Max. „Das Schwebesyndrom in der Architektur der zwanziger Jahre“. In: *Das architektonische Urteil*. Hrsg. von Ulrike Jehle-Schulte Strathaus. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1989, S. 201–233.
- Voigt, Wolfgang. *Atlantropa: Weltbauten am Mittelmeer. Ein Architektentrum der Moderne*. Hamburg: Dölling & Galitz, 1998.
- Wagner, Martin/Adolf Behne, Hrsg. *Das neue Berlin*. [Reprint der Ausgabe von Berlin, Verlag Deutsche Bauzeitung, 1929]. Basel: Birkhäuser, 1988.
- Waldenfels, Bernhard. *Architektur am Leitfaden des Leibes*. [Wolkenkuckucksheim 1. Jg. (1996), Heft 1]. 1996. URL: http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/deu/Themen/961/waldenfels/Waldenfels_t.html (besucht am 12.12.2010).
- „Die Offenheit sprachlicher Strukturen bei Merleau-Ponty“. In: *Der Spielraum des Verhaltens*. Suhrkamp, 1980. Kap. III. Sprachstrukturen und kommunikatives Verstehen, S. 145–185.
- „Gänge durch die Landschaft“. In: *In den Netzen der Lebenswelt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. Kap. 9, S. 179–193.
- „Heimat in der Fremde“. In: *In den Netzen der Lebenswelt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. Kap. 10, S. 194–211.
- „Möglichkeiten einer offenen Dialektik“. In: *Der Spielraum des Verhaltens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. Kap. II. Sinn und Intention, S. 126–141.
- „Spielräume von Kunst und Technik“. In: *Werk und Zeit* 39.2 (1992), S. 6–10.
- „Topologie der Lebenswelt“. In: *Topologie*. Hrsg. von Stefan Günzel. Bielefeld: transcript, 2007, S. 69–84.
- Watson, Victoria. „How Henri Lefebvre missed the modernist sensibility of Mies van der Rohe: vitalism at the intersection of a materialist conception of space and a metaphysical approach to architecture“. In: *The Journal of Architecture* 12.1 (2007), S. 99–112.
- Werkbund, Deutscher, Hrsg. *Der Verkehr*. Jahrbuch des deutschen Werkbundes 3. Jena: Diederichs, 1914.

- Wichert, Fritz. „Luftschiffahrt und Architektur“. In: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG (1907–1914)*. Hrsg. von Tilmann Buddensieg/Henning Rogge. [Erstmals veröffentlicht in Frankfurter Zeitung (Morgenblatt), 21.03.1909, S.1]. Berlin: Mann, 1979, S. D292–294.
- Wilhelm, Karin. „Das Bauhaus ist nicht abzubilden“. In: *Ikone der Moderne*. Hrsg. von Walter Prigge. Berlin: Jovis, 2006, S. 27–34.
- „Fabrikenkunst. Die Turbinenhalle und was aus ihr wurde“. In: *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914*. Hrsg. von Tilmann Buddensieg/Henning Rogge. Berlin: Mann, 1979, S. 141–166.
- „Sehen – Gehen – Denken. Der Entwurf des Bauhausgebäudes“. In: *Das Bauhausgebäude in Dessau: 1926 – 1999*. Hrsg. von Margret Kentgens-Craig. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1998, S. 10–26.
- *Walter Gropius Industriearchitekt*. Braunschweig, Wiesbaden: Vierweg, 1983.
- Wünsche, Konrad. *Bauhaus: Versuche, das Leben zu ordnen*. Berlin: Wagenbach, 1989.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. 3. Aufl. München: R. Piper & Co. G.m.b.H., 1911.

Abbildungsnachweis

Abb.-Nr.	Quelle/Autor	Abb.-Nr.	Quelle/Autor
A.1.	Eigene Graphik	G.1.	Walter Gropius (1920) Foto: Louis Held.
A.2.	Eigene Graphik	G.2.	Gropius/Meyer, Weimar-Bauten, S. 5
A.3.	Eigene Graphik	G.3.	Gropius/Meyer, Weimar-Bauten, S. 6
A.4.	Eigene Graphik	G.4.	Wilhelm, Walter Gropius, S. 229
A.5.	Eigene Graphik	G.5.	Wilhelm, Walter Gropius, S. 230
A.6.	Soja, Thirdspace, S. 272 und S. 274	G.6.	Gropius/Meyer, Weimar-Bauten, S. 3
A.7.	Schmid, Stadt, Raum und Gesellschaft, S. 244	G.7.	Gropius/Meyer, Weimar-Bauten, S. 2
A.8.	Milgrom, Lucien Kroll, S. 270	G.8.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 19
A.9.	Gregory, Das Auge der Macht, S. 139	G.9.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 21
A.10.	Bertuzzo, Fragmented Dhaka, S. 33	G.10.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 17
		G.11.	Probst/Schädlich, Werkverzeichnis Teil 2, S. 78
B.1.	Peter Behrens, 1913, Foto: Waldemar Titzenthaler	G.12.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 28 u. 29
B.2.	Pevsner, Wegbereiter, Abb. 81	G.13.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 50 u. 51
B.3.	Anderson, Peter Behrens, S. 139	G.14.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 47
B.4.	Buddensieg, Industriekultur, D. 43	G.15.	Gropius, Neue Architektur, S. 71 u. Nerdinger, Architekt, S. 107
B.5.	Windsor, Peter Behrens, S. 101	G.16.	Meyer, Versuchshaus, S. 16
B.6.	Buddensieg, Industriekultur, D. 41	G.17.	Droste, Bauhaus, S. 108 u. Fiedler/Feierabend, Bauhaus, S.556
B.7.	Röder, Moderne Baukunst 1900-1914, S. 184	G.18.	Nerdinger, Architekt, S. 235
B.8.	Buddensieg, Industriekultur, D. 51	G.19.	Müller, Raum, Bewegung und Zeit, S. 143
B.9.	Buddensieg, Industriekultur, D. 63	G.20.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 90 u. 91
B.10.	Buddensieg, Industriekultur, D. 97	G.21.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 89
B.11.	Buddensieg, Industriekultur, D. 156	G.22.	Fiedler/Feierabend, Bauhaus, S.37
B.12.	Buddensieg, Industriekultur, D. 174, 175	G.23.	Kolber, Leben am Bauhaus, S. 40
B.13.	Lieb, Was ist Jugendstil, S. 181	G.24.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 113 u.125
B.14.	Röder, Moderne Baukunst, S. 65	G.25.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 130
B.15.	Anderson, Peter Behrens, S. 207	G.26.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 110
B.16.	Windsor, Peter Behrens, S. 124	G.27.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 87
B.17.	Fiedler-Bender, Peter Behrens, S. 161	G.28.	Kolber, Leben am Bauhaus, S. 60
B.18.	Anderson, Peter Behrens, S. 248	G.29.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 137
B.19.	Fiedler-Bender, Peter Behrens, S. 55	G.30.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 145 und Kolber, Leben am Bauhaus, S. 47
B.20.	Anderson, Peter Behrens, S. 249	G.31.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 160
B.21.	Grimme, Peter Behrens Wiener Meisterschule, S. 20	G.32.	Nerdinger, Architekt, S. 21 u. Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 170
B.22.	Reich, Martin Wagner, S. 171	G.33.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 184 u. 187
B.23.	Kultermann, Wassili und Hans Luckhardt, S. 65 und Wager/Behne, Das neue Berlin, S. 45	G.34.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 199
B.24.	Voigt, Atlantropa, S. 76	G.35.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 194
B.25.	Voigt, Atlantropa, S. 76	G.36.	Mies van der Rohe, Bau und Wohnung, S. 58
B.26.	Behrens/deFries, Vom sparsamen Bauen, S.76-77	G.37.	Mies van der Rohe, Bau und Wohnung, S. 60 u. 62
B.27.	Behrens/deFries, Vom sparsamen Bauen, S.31	G.38.	Mies van der Rohe, Bau und Wohnung, S. 61
B.28.	Behrens/deFries, Vom sparsamen Bauen, S. 25	G.39.	Mies van der Rohe, Bau und Wohnung, S. 62
B.29.	Behrens/deFries, Vom sparsamen Bauen, S. 43	G.40.	Franzen, Neues Bauen, S. 55
B.30.	Behrens/deFries, Vom sparsamen Bauen, S. 50	G.41.	Eigene Aufnahmen (Berlin, 2007)
B.31.	Buddensieg, Industriekultur, D 113	G.42.	Franzen, Neues Bauen, S. 131
B.32.	Kadatz, Peter Behrens, S.53 und Behrens, Gruppenbauweise, S. 124	G.43.	Nerdinger, Architekt, S. 141
B.33.	Kadatz, Peter Behrens, S. 72	G.44.	Nerdinger, Architekt, S. 139
B.34.	Kadatz, Peter Behrens, S.89	G.45.	Nerdinger, Architekt, S. 123
B.35.	Kadatz, Peter Behrens, S.89	G.46.	Nerdinger, Architekt, S. 145
B.36.	Mies van der Rohe, Bau und Wohnung, S. 22	G.47.	Gropius, Architektur, Abb. 33
B.37.	Mies van der Rohe, Bau und Wohnung, S. 20-21	G.48.	Wünsche, Bauhaus, S. 49
B.38.	Weißenhofmuseum, S. 189	G.49.	Lampugnani, Expressionismus, S.176
B.39.	Kadatz, Peter Behrens, S. 97	G.50.	Naredi-Rainer, Architektur u. Harmonie, Abb. 88
B.40.	Buddensieg, Industriekultur, D 117	G.51.	Müller, Raum, Bewegung und Zeit, S. 66
B.41.	Buddensieg, Industriekultur, D 118	G.52.	Meyer, Versuchshaus, S. 14
B.42.	Buddensieg, Industriekultur, D 119	G.53.	Meyer, Versuchshaus, S. 8
B.43.	Hoeber, Peter Behrens, S. 67	G.54.	Gropius/Meyer, Weimar-Bauten, S. 34 u. 36
B.44.	Windsor, Peter Behrens, S. 26	G.55.	Gropius, Neue Architektur, S. 51
B.45.	Kellmann, Architektur und Anschauung, Abb. 21	G.56.	Gropius, Apollo, S.74
B.46.	Anderson, Peter Behrens, S. 191	G.57.	Schlemmer, Bühne i. Bauhaus, S. 66
B.47.	Posener, Vorlesungen, IV, S. 45	G.58.	Thöner, Modell Bauhaus, S. 278
B.48.	Posener, Vorlesungen, IV, S. 37	G.59.	Gropius, Bauhausbauten Dessau, S. 57
B.49.	Gegenüberstellung B.41. und B.10.	R.1. + R.2.	Eigene Graphiken