H-Net Reviews
in the Humanities & Social Sciences

At the End of the Century–100 Jahre gebaute Vision. Josef-Haubrich-Kunsthalle.

Published on H-Soz-u-Kult (September, 1999)

Nur noch wenige Monate bleiben bis zur Jahrtausendwende, in Zeitschriften und im Fernsehen draengen sich die Serien mit Rueckblicken auf das 20. Jahrhundert–da wollen auch die Kunsthistoriker nicht zurueckstehen und geraten in eine retrospektiven Taumel. Waehrend in Berlin die Nationalgalerie seit dem 4. September in drei Haeusern die Monumentalschau ueber die deutsche Kunst dieses Jahrhunderts praesentiert, ist in Koeln noch bis Anfang Oktober die Ausstellung "At the End of the Century–100 Jahre gebaute Vision" zu sehen. Auch sie ist eine Schau der Superlative: Etwa 700 Zeichnungen, Fotos, Moebel, Filmausschnitte und zum Teil riesige Modelle und Relieftafeln hat das Museum of Contemporary Art Los Angeles (MOCA) zusammengetragen, um "in lockerer Abfolge die bedeutendsten Stationen der Architekturgeschichte" des 20. Jahrhundert nachzuzeichnen und die Ikonen der modernen Baukunst in einen historischen Kontext zu setzen. Stolz vermerkt das Museum Ludwig, das den Rueckblick in der Josef-Haubrich-Kunsthalle zeigt, dass Koeln die einzige europaeische Station dieser internationalen Ausstellungstournee ist. <p> Die Architektur des 20. Jahrhunderts beginnt in dieser aus amerikanischer Sicht zusammengestellten Schau mit dem Plan fuer Chicago von 1909, der aus der Weltausstellung von 1893 hervorging. Der Vergleich mit dem fast zeitgleich entstandenem Projekt von Bruno Schmitz fuer ein "Gross-Berlin" und die Eingemeindungsplaene fuer Wien verdeutlichen, was an dieser zunaechst konventionell erscheinenden Architektur das fundamental Neue ist: Allen Planungen ist gemein, dass sie die Stadt als einen anonymen Ort der Menschenmassen sehen. Die Bevoelkerungsentwicklung, die die Staedte vor allem im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hat explodieren lassen, sucht sich nun einen adaequaten architektonischen Ausdruck. Die Masse war gewissermassen das Leitmotiv dieses Jahrhunderts–ob als Massenproduktion, als Massenkonsum oder als Massenvernichtung. Folgerichtig taucht das Problem der Masse in der Ausstellung auch immer wieder auf, meist in der Form der Auseinandersetzung der Architekten mit der Gesellschaft. Die Architekten arbeiteten nun nicht mehr primaer fuer kirchliche, hoefische oder staatliche Auftraggeber, sondern waren darum bemueht, von sich aus in die Gesellschaft einzugreifen und sie mit den Mitteln der Architektur zu veraendern. Einen ersten Hoehepunkt dieses Gestaltungswillens stellt das Grosse Schauspielhaus in Berlin von 1918/19 dar, fuer das Hans Poelzig einen ehemaligen Zirkus in ein Volkstheater mit 5000 Plaetzen umbaute. Seine ungewohnte Architektur wurde als programmatische Kampfansage verstanden: Auf den konservativen Kritiker Karl Scheffler wirkte der Bau mit seinem dunkelroten Verputz wie ein "drohendes Revolutionsgebilde" (Wolfgang Pehnt). <p> Ungleich radikaler geraet hingegen die Architektur im Mutterland der Revolution. So wie die russische Gesellschaft in ihren Grundfesten erschuettert wird, sollen sich auch die Sichtweisen des Neuen Menschen veraendern. Der sowjetische Konstruktivismus will mit seine gewagten Bauten zeigen, dass dem Menschen alles moeglich ist, wenn er den Willen dazu hat. Die Architektur probt die Wiederholung des Turmbaus zu Babel: Eine beeindruckende Computersimulation montiert das von Tatlin geplante, 300 Meter hohe Monument fuer die Dritte Internationale in die Stadtlandschaft von Leningrad. Leider wird dies in der Ausstellung nicht zu den spaeteren Projekten der Sowjetunion, wie dem Palast der Sowjets, in Beziehung gesetzt, dessen Entwuerfe erst einige Raeume spaeter gezeigt werden. Dann naemlich wuerde deutlich, wie zwar die Bauten nach und nach "versteinern", der gigantomanische Ansatz jedoch von Beginn an vorhanden war. <p> Die "Vermassung" des Lebens ist insbesondere an den Konzepten fuer den Wohnungsbau abzulesen. So wie die industrielle Produktion in den Betrieben immer weiter optimiert wurde, hatte auch das Alltagsleben nach Ansicht der Architekten noch enorme Rationalisierungspotentiale. In einem Stummfilm von 1926 demonstrieren zwei Da-

men mit Bubikopf die praktische Vielseitigkeit der Moebel im Dessauer Wohnhaus von Walter Gropius–indem sie die schlichte Lesecouch mit wenigen Handgriffen in ein bequemes Sofa am Teetischchen umbauen, wirken die Frauen wie Darstellerinnen in einem fruehen Ikea-Werbefilm. Das bemerkenswerteste Beispiel fuer die Industrialisierung des Alltagsleben ist aber die 1925 von Margarete Schuette-Lihotzky fuer die Frankfurter Grosssiedlungen entworfene Minikueche, in der jeder Handgriff berechnet war, um der Hausfrau unnoetige Schritte zu ersparen. Die Selbstverstaendlichkeit, mit der diese Kueche als Ort der Hausfrau gesehen wurde, verdeutlicht allerdings, dass in Frankfurt von einer neuen Gesellschaft laengst keine Rede mehr war. Selbst die Sowjetunion nahm bald Abschied vom Neuen Menschen, zumal sich gezeigt hatte, dass auch die Bewohner von Moisei Ginzburgs Kollektivwohnmaschine aus dem Jahre 1928 an der traditionellen Familienstruktur festhielten. <p> Der Gegensatz von Vision und Realitaet im Massenwohnungsbau laesst sich sodann besonders deutlich am Kontrast zwischen dem Projekt fuer die "Broadacre-City" von 1934 und der ab Mitte der vierziger Jahre vor den Toren von New York wuchernden "Lewittown" studieren. Waehrend Frank Lloyd Wright mit seinem Entwurf in jeweils zehn Quadratkilometer grossen Siedlungen fuer 1400 Familien eigenstaendige, von der Natur gepraegte Kleinstaedte plante, um den schaedlichen Einfluss der Urbanisierung zu stoppen, hatten die Brueder Lewit zehn Jahre spaeter die zuendende Idee, preiswerte Fertighaeuser auf billig aufgekaufte Aecker zu stellen. Bis in die fuenfziger Jahre hinein wurden bis zu 150 Haeuser pro Woche hergestellt. Von den sozial- reformatorischen Ideen Wrights war in diesem seinerzeit groessten privaten Wohnungsbauprojekt nichts zu finden: Das fuer alle erschwingliche, eigene Haeuschen im endlosen Vortort brachte nicht die von dem amerikanischen Architektur-Heroen erhoffte Autonomie, da die Arbeit weiterhin in den industriellen Zentren verblieb. Statt dessen verursachten die neuen Vorstaedte eine folgenschwere Wende im Verkehrssektor. Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert, dass das Jahrhundert der Eisenbahnen war, weil diese kompakte Staedte miteinander verband, wurde das 20. Jahrhundert zum Jahrhundert des Autos, weil das Leben der Stadtbewohner zunehmend raeumlich aufgegliedert wurde. Die Abteilung "Zukunft des Verkehrs" zeigt zudem die wirtschaftliche Seite dieser Konzentration auf das Auto: Angesichts von Albert Kahns gewaltigen River Rouge Ford-Fabriken in Michigan begreift man, welche enormen Beduerfnisse die neue Siedlungsweise in den USA weckte, die fuer die Konsumfoerderung der amerikanischen New-Deal-Politik benoetigt wurden. Dem steht als Pendant eine mehrere Meter hohe Karte der deutschen Reichsautobahnen von 1935 gegenueber, deren wirtschaftliche Stimulanz jedoch hinter ihrer politischen Bedeutung zurueckblieben– bemerkenswerterweise reichen die eingetragenen Autobahnprojekte bereits ueber die Grenzen von 1937 hinaus und demonstrieren somit den Anspruch auf mehr "Lebensraum". <p> In der dann folgenden Abteilung "Monumentalbauten in der Architektur der dreissiger Jahre" zeigt sich, dass die Ausstellung keineswegs durchweg auf "fundierten Studien der juengeren Architekturgeschichte" aufgebaut ist, wie das Faltblatt der Kunsthalle vermerkt. Anstatt einen neuen Blick auf die Architektur der Diktaturen zu werfen, wird diese weiterhin entlang des Geschmackes der jeweiligen Diktatoren betrachtet und lediglich auf die staatliche Repraesentationsarchitektur geschaut. So entgeht den Ausstellungsmachern, dass der stalinistische Klassizismus keineswegs der radikale Bruch mit der Avantgarde war, wie dies bei oberflaechlicher Betrachtung scheint. Das bis heute wohlwollendere Bild von der Sowjetunion Lenins ist nicht zuletzt durch die "fliegenden" Bauten von Melnikow, Golsov und anderen gepraegt. Dass transparente Architektur jedoch keineswegs auch zwangslaeufig ein Ausdruck politischer Freiheit war, koennten die Bauten aus Mussolinis Italien der zwanziger Jahre zeigen, die aber in der Ausstellung voellig fehlen. Zweifelhaft ist auch die Feststellung im Ausstellungstext, die sowjetische Avantgarde-Architektur sei in die Kritik geraten, "da ihre Formensprache dem einfachen Volk, das in die Staedte zog [...] unverstaendlich blieb." Das mag ja sein–aber ob Geschmacksfragen in einem Land von Bedeutung waren, in dem Millionen Menschen auf Befehl Stalins umgesiedelt wurden und schliesslich jahrelang in der Steppe in Erdhuetten hausen mussten? <p> Auch der Abschnitt "Zerstoerung und Wiederaufbau. Die Neuordnung der Staedte" enttaeuscht. Als einzige Stadt wird in diesem Zusammenhang die Planung fuer Berlin vorgestellt, die allerdings untypisch fuer den Wiederaufbau (west-) europaeischer Staedte ist, da von den Projekten der fuenfziger Jahre kaum etwas realisiert wurde. Somit lassen sich an den Zeichnungen zwar die erschreckenden Phantasien der Architekten ablesen, die im Westen planten, aus der Hauptstadt einen Ort von locker zwischen Kiefernwaeldern und Autobahnen verstreuten Hochhaeusern und Einfamilienhaussiedlungen zu machen, waehrend im Osten grosszuegige Demonstrationsrouten zum Parteihochhaus an der Spree freigeraeumt werden sollten. Ueber die Realitaet des Wiederaufbaus hingegen, der in diesem Zeitraum vor allem in anderen Staedten Europas stattfand, erfaehrt der Besucher nichts. <p> Zudem ist die Darstellung der Vorbilder

fuer den Wiederaufbau recht fragwuerdig. Le Corbusier, ueber dessen sattsam bekannten Bauten und Entwuerfe man in dieser Schau in jedem zweiten Raum stolpert, war eben nur in seiner Radikalitaet der geistigen Vater des Nachkriegsstaedtebaus. Sein Plan fuer eine "Zeitgenoessische Stadt fuer drei Millionen Einwohner" von 1922 jedoch, der an dieser Stelle mit gleich drei Abbildungen praesentiert wird, basiert zwar auch auf Autobahnen und Hochhaeusern, doch war er wohl eher fuer Fritz Lang als fuer Hans Scharoun von Bedeutung. Waehrend Le Corbusiers Plan ein strenges Raster von sich rechtwinklig schneidenden Strassen vorsah, wurden nach 1945 vornehmlich geschwungene Stadtgrundrisse bevorzugt: Die Stadt galt nicht mehr als Maschine, sondern als Organismus. Zumindest in Deutschland klang hier auch noch der Biologismus der Architekten nach, die meinten, sie koennten mit ihrer Architektur als Arzt an der Gesellschaft arbeiten. <p> Besonders aergerlich faellt schliesslich die nachlaessige Beschriftung der Exponate auf: Da gab es laut Ausstellungstext 1957 (vier Zeilen spaeter: 1958, so genau ist das anscheinend nicht feststellbar) einen staedtebaulichen Wettbewerb zur "Neugestaltung Ostberlins als Hauptstadt der DDR". Ein kurzer Blick in ein Architekturlexikon haette genuegt, um festzustellen, dass dieser Wettbewerb von der Bundesregierung und dem Westberliner Senat ausgelobt wurde, um den Anspruch auf die Wiedervereinigung zu verdeutlichen. Durch den Blick auf eine andere Zeichnung haetten die Ausstellungsmacher feststellen koennen, dass es sich hier nicht um einen Entwurf fuer die Stalinallee von 1951 handeln kann, da auf der Zeichnung neben der Unterschrift des Architekten deutlich die Jahreszahl 1958 zu lesen ist und zudem die Tuerme des Berliner Gendarmenmarktes zu erkennen sind. Leider sind diese falschen Beschriften in der Ausstellung keine Einzelfaelle; so werden beispielsweise im Raum der sowjetischen Avantgarde-Architektur Postkarten von schwuelstigen, stalinistischen Interieurs mit monumentalen Stucksaeulen als Innenansichten von Konstantin Melnikows konstruktivistischen Rusakow-Klubs gekennzeichnet, angeblich von Alexander Rotschenko im Jahre 1926 fotografiert. <p> Offensichtlich wurde die Ausstellung fuer die Haubrich-Kunsthalle recht hastig zugeschnitten, denn anders ist es nicht zu erklaeren, dass auch die Angaben auf dem Orientierungsblatt mit dem tatsaechlichen Thema der Raeume in mehreren Punkten nicht uebereinstimmen. So findet sich der Abschnitt "Massensiedlungen und industrielle Fertigung nach 1945" nicht wie auf dem Blatt angeben nach dem Abschnitt ueber den Wiederaufbau, sondern im zweiten Teil der Ausstellung, der die aktuellen Tendenzen in der Architektur behandelt. Fuer diesen zweiten Teil der Ausstellung scheinen die Nummern der einzelnen Abteilungen zudem mit der Lostrommel gezogen worden zu sein: Wuerde man versuchen, diesen Ausstellungsteil Kapitel fuer Kapitel durchzuarbeiten, muesste man kreuz und quer durch die Etage laufen. Also laesst man das Orientierungsblatt am besten beiseite und schaut sich ohne Anspruch auf Erkenntnisgewinn die hier versammelten Stars der Ausstellung an–allen voran das grossartige Modell von Frank O. Gehrys Guggenheim-Museum im Bilbao in der Abteilung "Architektur als Ausdruckstraeger". <p> Die Internetpraesentation der Ausstellung erlaeutert kurz die insgesamt 21 Abschnitte der Ausstellung in einer Kurztextversion von je drei Saetzen mit ein oder zwei Bilder und einer Langtextversion von etwa 20 Zeilen. Fuer das Lesen empfiehlt sich ein kontrastreicher Bildschirm, da der Text grau auf schwarz geschrieben ist. <p> Der Katalog hat mit der Ausstellung nur bedingt zu tun; er laesst sich am besten als ein anlaesslich der Ausstellung publizierter Essayband charakterisieren.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/

Citation: Review of , *At the End of the Century–100 Jahre gebaute Vision*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. September, 1999.

URL: http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=14936

Copyright © 1999 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.