

Hans-Georg Lippert

Gebaute Heimat

Inszenierungen von Vertrautheit durch Architektur

Im Mai 2014 feierte die Stadt Dessau in Sachsen-Anhalt ein besonderes Ereignis: Nach einer mehr als zwanzigjährigen Phase der Diskussion und der schrittweisen Rekonstruktionen war das Bauensemble der so genannten Meisterhäuser vollständig wiederhergestellt. Es handelt sich dabei um die Wohnhäuser der in den späten 1920er Jahren am Staatlichen Bauhaus in Dessau tätigen Lehrer, die sich in Anknüpfung an mystische Bauhüttenideale nicht Professoren, sondern Meister nannten. Das 1919 in Weimar gegründete Staatliche Bauhaus, die wichtigste und einflussreichste künstlerische Reformschule der Weimarer Republik, war 1925 aufgrund politischer Anfechtungen aus dem rechtsgerichteten Thüringen in die sozialdemokratisch regierte Industriestadt Dessau übergesiedelt, wobei der damalige Direktor der Schule, der Architekt Walter Gropius, sich hatte zusichern lassen, dass er sowohl ein neues Schulgebäude als auch Wohnhäuser für die Bauhausmeister entwerfen und bauen durfte. Bereits im Herbst 1926 waren alle Bauten bezugsfertig. Bauherrin und Eigentümerin war die Stadt Dessau; das Bauhaus und die Bauhausmeister nutzten die Gebäude als Mieter.

Die Gruppe der Meisterhäuser wurde wenige hundert Meter vom Bauhausgebäude entfernt in einem kleinen Kiefernain errichtet. Sie bestand aus einem Einzelhaus für den Direktor (heute meist als Haus Gropius bezeichnet) und drei in lockerer Reihe stehenden Doppelhäusern mit integrierten Ateliers für László Moholy-Nagy und Lyonel Feininger, Georg Muche und Oskar Schlemmer sowie Paul Klee und Wassily Kandinsky. Mit ihren kubischen Formen, den Flachdächern, den großen Stahlfenstern und den weißen, nur durch wenige Farbflächen akzentuierten Fassaden demonstrierten sie die von Walter Gropius propagierte Idee von einem »Baukasten im Großen« und präsentierten sich als Musterhäuser für modernes Wohnen. Besonders das Direktorenhaus war mit bemerkenswerten technischen Details ausgestattet, vom begehbaren Kleiderschrank über eine konsequent rationalisierte Küche bis hin zu variablen Systemmöbeln. Die – von Gropius selbst tatkräftig geförderte – zeitgenössische Medienwirkung war enorm, machte aber auch schnell deutlich, dass die Bauten bei vielen Betrachtern große Irritationen auslösten. Sie waren radikal anders, erfüllten zumindest äußerlich keine

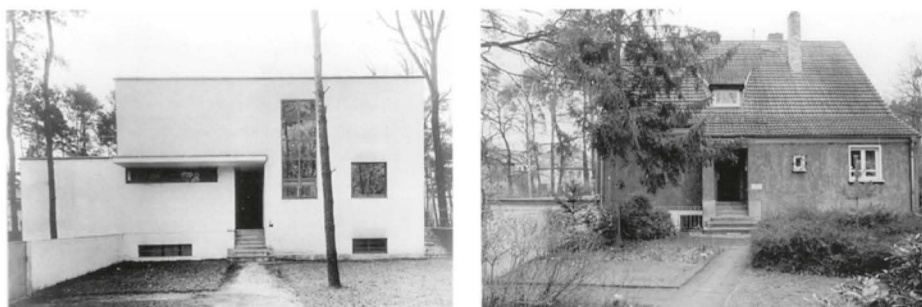


Abb. 1: Dessau, Haus Gropius von 1926 im Vergleich zu Haus Emmer von 1956, Eingangsseite (Foto: Andreas Schwarting, TU Dresden, Institut f. Baugeschichte, Architekturtheorie u. Denkmalpflege).

der üblichen Erwartungen an ein Wohnhaus, riefen keinerlei historische Bilder auf und widersprachen vollständig den etablierten Sehgewohnheiten. Selbst in einer durch Flugzeugbau und andere Hochtechnologien geprägten Stadt wie Dessau schuf die kleine Siedlung auf diese Weise einen beunruhigenden Ort der Fremdheit und des Unvertrauten jenseits des Mainstreams, und das verstörende Potenzial dieses Ortes wurde umso größer, je mehr die Vertreter des Bauhauses gerade diesen Aspekt des Unvertrauten mit großem Aufwand heraushoben und lustvoll inszenierten.

Walter Gropius verließ das Bauhaus 1928, die Institution selbst wurde unter massivem politischem Druck im Oktober 1932 nach Berlin verlegt und einige Monate später von den Nationalsozialisten aufgelöst. In den Meisterhäusern wohnten nun Angestellte des größten Dessauer Industrieunternehmens, nämlich der Flugzeug- und Heizgerätefirma Junkers, die 1939 die Gebäude ankaupte. Bei einem Luftangriff auf Dessau im März 1945 wurde das Haus Moholy-Nagy durch einen Bombentreffer völlig zerstört und das benachbarte Haus Gropius so schwer beschädigt, dass es größtenteils abgebrochen werden musste. Nur das Sockelgeschoss, in dem sich unter anderem auch die Wohnung für den Hausmeister der kleinen Siedlung befand, blieb erhalten, aber erst 1956, also mehr als zehn Jahre nach der Zerstörung, entstand auf diesem Sockelgeschoss ein neues Haus, das nach seinem Bauherrn benannte Haus Emmer (Abb. 1). Geplant wurde es von dem an der Hochschule für industrielle Formgebung Burg Giebichenstein in Halle lehrenden Architekten Alfred Müller, der Anfang der 1930er Jahre bei Wilhelm Kreis in Dresden studiert hatte und während des Zweiten Weltkriegs eine Zeit lang bei der städtischen Baubehörde in Dessau gewesen war.¹ Sein Entwurf folgte »in gänzlich

1 Angaben nach: Andreas Schwarting, Ein »nettes Häuschen im landesüblichen Stil«? Notizen zum ehemaligen Haus Gropius in Dessau, in: *architectura* 34 (2004), S. 221–228.



Abb. 2: Dessau, Haus Emmer, Eingangsseite mit in ursprünglicher Position angebrachten Fensterumrahmungen des Hauses Gropius, 2009 (Foto: Andreas Schwarting, TU Dresden, Institut f. Baugeschichte, Architekturtheorie u. Denkmalpflege).

unpräziser Weise den konstruktiven Vorgaben des Vorgängerbaus. Viele Wände wurden an alter Stelle wieder aufgerichtet und die [aus Sparsamkeitsgründen erforderliche] Verkleinerung des Erdgeschossgrundrisses erfolgte über dem vorgegebenen Raster der erhalten gebliebenen Souterrainmauern. Auch die Organisation des Grundrisses mit Küche, Essplatz und Wohnraum auf der Westseite sowie den Schlafräumen auf der Ostseite wurde weitgehend beibehalten², doch das gestalterische Ergebnis war ein völlig anderes als bei Walter Gropius, nämlich »ein nettes Häuschen im landesüblichen Stil«, wie der US-amerikanische Bauhistoriker James Marston Fitch bei einem Besuch in Dessau im Jahr 1966 konstatierte.³ Der Gestus der Avantgarde und der irritierende Eindruck des Unvertrauten waren verschwunden und an der Stelle eines weißen Baukas-

² Ebd., S. 224.

³ Ebd., S. 221. Im englischen Original lautet die Formulierung: »a tidy cottage in the urban folk vernacular«.

tens im Großen stand nun ein Haus, das genau so aussah, wie die übergroße Mehrheit der Bevölkerung sich damals ein Einfamilienhaus vorstellte und das alle eingeübten Sehgewohnheiten bediente (Abb. 2): »Grauer Graupelputz statt eines weißen Anstrichs, kleine Fenster statt großer klarer Scheiben und ein Schornstein auf dem Spitzdach«⁴, ein Bau, der nicht nur aus heutiger Sicht »wie eine Zipfelmütze auf den Ruinen der kühlen Flachdachikone wirkte«.⁵

Ursprünglich war das allerdings nicht beabsichtigt gewesen. Bauherr und Architekt hatten das Haus Gropius eigentlich in seiner früheren Form wiederaufbauen wollen, aber das verhinderte ein inzwischen erstellter Bebauungsplan, der für die Häuser in der Dessauer Ebertallee Satteldächer vorschrieb. Auch folgte man in der DDR 1956 faktisch immer noch der in der Sowjetunion zu diesem Zeitpunkt schon aufgehobenen stalinistischen Architekturdoktrin der Nationalen Tradition, die alles, was an die internationale Architekturmoderne erinnerte, mit dem amerikanischen oder westdeutschen Klassenfeind konnotierte und als »Formalismus und Kosmopolitismus« denunzierte. Der Neubau auf den Resten des Hauses Gropius erfolgte somit in einer Zeit, »in der die Formalismus-Debatte in der DDR zwar bereits ihren Höhepunkt überschritten hatte, in der aber das Bauhaus in der ostdeutschen Architekturrezeption schlichtweg nicht existierte«⁶ oder nicht existieren durfte. Hinzu kam, dass der Bauherr, ein leitender Ingenieur des Dessauer Gasgerätewerks, für den Bau eine finanzielle Förderung im Rahmen des so genannten Intelligenzwohnungsbaus beantragt hatte. Dabei handelte es sich um ein 1950 initiiertes staatliches Programm, das »die für den Aufbau des jungen Staates [DDR] unentbehrlichen Führungskräfte mit besonderen Vergünstigungen an den Staat binden und eine Abwanderung über die noch offene Grenze nach Westdeutschland verhindern« sollte.⁷ Zu diesen besonderen Vergünstigungen gehörte auch der Bau von Eigenheimen in Form von Einzel- oder Reihenhäusern. Dafür wurde eine Anzahl von Typenentwürfen erarbeitet, die, wie nicht anders zu erwarten, eine einheitliche funktionale und gestalterische Grundhaltung formulierten: Es waren schlichte, konventionell gemauerte und verputzte Bauten auf rechteckigem Grundriss, mit hölzernen Sprossenfenstern, Dachgauben und einem steilen, mit Ziegeln gedeckten Satteldach. Unübersehbar orientierten sie sich an traditionalistischen Vorbildern aus den 1920er und 1930er Jahren, was ästhetische Irritationen vermied und auch hier die für die

4 Eva Prase, Die moderne Moderne, in: Chemnitzer Freie Presse, 12. Mai 2014 [www.freiepresse.de/NACHRICHTEN/KULTUR/Die-moderne-Moderne-artikel8813580.php, Zugriff v. 26. 8. 2014].

5 Karin Schulze, Das Meisterhaus als Geisterhaus, in: Spiegel Online, 16. Mai 2014 [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft, Zugriff v. 26. 8. 2014].

6 Schwarting, Haus Gropius (wie Anm. 1), S. 222.

7 Ebd., S. 226.

gesamte Architektur der Nationalen Tradition charakteristische Möglichkeit eröffnete, eine radikal neue Gesellschaftsordnung hinter einem vertrauten Formenrepertoire zu verstecken. Die Inanspruchnahme von Mitteln aus diesem Förderprogramm zwang beim Wiederaufbau des Hauses Gropius in Dessau nicht nur zur Einhaltung eines festen Kostenrahmens, sondern verpflichtete den Architekten Alfred Müller auch dazu, seinen Entwurf gestalterisch an den ministeriellen, d. h. parteiamtlichen Leitlinien auszurichten. Dabei gelang ihm zwar eine geschickte Anpassung an die örtlichen Gegebenheiten, aber der Notwendigkeit, eine vertraut wirkende Atmosphäre kleinbürgerlicher Behaglichkeit zu inszenieren, entkam er nicht.

Bei genauerem Hinschauen ist allerdings festzustellen, dass auch die avantgardistische Geste des ursprünglichen Baus von Walter Gropius schon eine Inszenierung war, die über etwas hinwegtäuschte, nämlich über eine zwar technisch aufgerüstete, letzten Endes aber sehr konventionelle Vorstellung vom Wohnen. Diese zeigt sich nicht nur in der baulichen Sonderstellung des Direktors gegenüber den Bauhausmeistern, sondern auch in einem Raumgefüge, das ganz den überkommenen Maßstäben und Abläufen bürgerlicher Repräsentation entsprach und obendrein selbstverständlich vom Vorhandensein von Hauspersonal ausging. Wie so oft bei Gropius, war die Modernität demnach auch hier in erster Linie ein in propagandistischer Absicht erzeugtes Bild, das mit der vorgeführten lebensweltlichen Wirklichkeit nur bedingt übereinstimmte.

Die Suggestionskraft dieses Bildes blieb über die Jahrzehnte hinweg jedoch so hoch, dass nach langer Debatte 2009 der Beschluss gefasst wurde, das Haus von 1956 abzureißen, ungeachtet des historischen Dokumentenwerts, der sich »aus der baulichen Verschränkung eines avantgardistischen Architektur-Manifests der 1920er Jahre mit der traditionalistischen Bauauffassung der 1950er Jahre der DDR und damit aus der historischen Dichte und Aussagekraft des vorhandenen Gebäudes« ergab.⁸ Die anschließend nach einem Entwurf des Berliner Architekturbüros Bruno Fioretti Marquez auf dem weiterhin vorhandenen alten Sockelgeschoss errichtete Rekonstruktion des Hauses Gropius (und des benachbarten Hauses Moholy-Nagy) verfolgt bemerkenswerterweise aber nicht das Ziel, die heimelige Vertrautheitsmetaphorik der frühen DDR umstandslos wieder durch den auf uns Heutige dank der fast hundertjährigen Bildtradition ebenfalls nicht mehr irritierend, sondern im Gegenteil sehr vertraut wirkenden Anblick der klassischen Moderne zu ersetzen. Sie präsentiert sich vielmehr als abstrahierende Interpretation: Ein deutlich erkennbarer Neubau mit einer beeindruckend präzise ausgeführten Leichtbetonfassade und matt überstrichenen Glasflächen, der in Kubatur und Fassadengliederung dem Haus Gropius von 1926 entspricht, aber konstruktiv und funktional

8 Ebd., S. 227.



Abb. 3: Dessau, rekonstruiertes Haus Gropius, Gartenseite, 2014 (Foto: Hans-Georg Lippert, TU Dresden, Institut f. Baugeschichte, Architekturtheorie u. Denkmalpflege).

andere Wege geht (Abb. 3). Wieder krägt das Obergeschoss weit über das Erdgeschoss aus. »Fast so, wie einst. Aber eben nur fast. Dank moderner Materialien braucht es heute keinen Pfeiler mehr, der das Obergeschoss stützt. Man hat so gebaut, wie es die Bauhäusler heute tun würden«⁹, oder besser gesagt so, wie es die von Gropius persönlich autorisierten historischen Fotos nahelegen, auf denen die beiden störenden Pfeiler wegetuschiert bzw. durch eine ins Bild montierte Verkleidung aus Spiegelglas kaschiert wurden (Abb. 4). Auch entspricht dem äußeren Erscheinungsbild kein Raumgefüge mehr. »Zwar ist Fenster, wo einst Fenster war. Aber zum Küchenfenster fehlt die Küche, zum Atelierfenster das Atelier. Ja: Zu den matten Fenstern ist kein Raum zugehörig, deshalb scheint es, als schwebten die Scheiben wie Lichtbilder an den Wänden«.¹⁰ Die ursprünglichen Grundrisse wurden nicht wiederhergestellt, die Geschossebenen nur ausschnittsweise. Im Haus Moholy-Nagy öffnet sich der Innenraum sogar vom Keller bis zum Dachgeschoss. »Wo László Moholy-Nagy, einer der ersten Multimediakünstler des 20. Jahrhunderts, seine Lichtexperimente unternahm, ist genauso wenig räumlich zu

9 Eva Prase, *Die moderne Moderne* (wie Anm. 4).

10 Ebd.



Abb. 4: Dessau, Haus Gropius, Gartenseite, 1926 (Foto: bpk / Kunstbibliothek, SMB, Photothek Willy Römer / Walter Stiehr).

verorten, wie an welchem Ort Gropius seine spießige Kakteensammlung aufgestellt hat oder sein großbürgerliches Badezimmer mit den marmornen Waschbecken installieren ließ.¹¹ Zusammen mit dem Umstand, dass auch die meisten maßstabgebenden Details der Häuser wie Fenstergriffe oder Türrahmen nicht rekonstruiert wurden, führt das zu einem »irritierenden Changieren zwischen Erinnerung an etwas, das unwiederbringlich verloren ist, und noch nie Gesehenem. [...] Es hat etwas Gespenstisches, wie das Auge fortwährend versucht, Widerhaken der Erinnerung in das zu setzen, was man da [...] so scharfkantig umrissen vor sich sieht – und bei der Betrachtung doch immer wieder abrutscht ins Ungefähre, Unscharfe«.¹²

Der im Mai 2014 eingeweihte Nachbau des Hauses Gropius verweigert sich also der Rückkehr in das durch mediale Überlieferung Bekannte und Beruhigende. Stattdessen evoziert er »eine diffuse Ahnung, die sich jedoch nicht fixieren lässt«¹³, vergleichbar den Arbeiten des japanischen Fotokünstlers Hiroshi Sugimoto, dessen Serie »Architecture«

11 Laura Weißmüller, Quadratur des Traums, in: Süddeutsche Zeitung, 17. Mai 2014 [www.sueddeutsche.de/kultur, Zugriff v. 12. 8. 2014].

12 Ebd.

13 Ebd.

Ikonen der internationalen Architekturmoderne wie den Barcelona-Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe in kanonischen Ansichten, aber unscharf und verschwommen wiedergibt. Die Architekten des Nachbaus haben Sugimoto auch ausdrücklich als eine ihrer Inspirationsquellen benannt, zusammen mit literarischen Texten wie »Solaris« von Stanislaw Lem und den Erzählungen von Jorge Luis Borges.¹⁴ Dieser geradezu plakativ postmoderne, in seiner konkreten Umsetzung dann allerdings einigermaßen gekünstelt wirkende Ansatz bewirkt, dass aus dem längst Altgewohnten erneut erhebliche Irritation entsteht. Das vertraute Bild wird ins Unvertraute rückübersetzt und nicht nur die Mattglasfenster des Neubaus, sondern auch der Umstand, dass dessen Zielsetzung und künstlerische Aussage vor Ort in keiner Weise thematisiert und erläutert werden, bestätigen die durch Niklas Luhmann in anderem Zusammenhang gemachte Beobachtung: »Das Unvertraute bleibt undurchsichtig.«¹⁵ Dass ein kultureller Dialog zwischen den wieder neu geschaffenen Häusern Gropius und Moholy-Nagy und den schon früher rekonstruierten übrigen Meisterhäusern angestoßen wurde, ist zwar deutlich sichtbar, doch die Siedlung als Ganzes erscheint in ein opakes intellektuelles Selbstgespräch vertieft. Missverständnisse sind dadurch an der Tagesordnung, wie jeder bestätigen kann, der mitbekommen hat, wie Menschen, die den geschichtlichen und diskursiven Hintergrund der Dessauer Meisterhäuser nicht schon kennen, enttäuscht im wiedererstandenen Haus Gropius stehen und kopfschüttelnd fragen, wie man in einem solchen Haus ohne Küche und Bad, aber mit Betonwänden und sinnlosen Fenstern denn überhaupt habe wohnen können – der Begriff Bauhaus stehe doch eigentlich für Sachlichkeit und Praktikabilität.

Niklas Luhmann hat indes noch auf einen weiteren Umstand verwiesen, für den die Reinkarnation des Hauses Gropius in Dessau ebenfalls als Beispiel dienen kann: »Wir können in einer vertrauten Welt leben, weil wir das Unvertraute wieder ins Vertraute einführen können, indem wir Symbole verwenden. [...] Symbole repräsentieren die Unterscheidung zwischen Vertrautem und Unvertrautem in der vertrauten Welt. Sie sind Formen der Selbstreferenz, die die Selbstreferenz der Form nutzen.«¹⁶ Zweifellos sind die rekonstruierten Wohnhäuser der Bauhausmeister solche Symbole. Sie machen einen durch die historische Entwicklung unkenntlich gewordenen Ort wieder alltäglich wahrnehmbar und erzeugen dadurch eine wenigstens scheinbare Selbstverständlichkeit.

14 Interview mit P. Marquez und D. Fioretti, in: Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.), *Neue Meisterhäuser für Dessau. Die reparierte Siedlung*, Dessau 2014, S. 25–29, hier S. 27.

15 Niklas Luhmann, *Vertrautheit, Zuversicht, Vertrauen: Probleme und Alternativen*, in: Martin Hartmann/Claus Offe (Hg.), *Vertrauen. Die Grundlage des sozialen Zusammenhalts*, Frankfurt a.M. 2001, S. 143–160, hier S. 151.

16 Ebd., S. 145, 146.

Sie bemühen sich sogar, den ursprünglichen Sinn dieses Ortes erneut zu stiften und so den gestalterischen wie gesellschaftlichen Ideen des Bauhauses wieder eine Heimat zu schaffen. Da sie das aber nicht als tatsächlich wieder bewohnte Häuser, sondern nur bildhaft leisten können, führen sie gleichzeitig vor Augen, dass diese neue alte Heimat ein Simulacrum ist. Zwar handelt es sich im Sinne von Roland Barthes um »ein gezieltes, ›interessiertes‹ Simulacrum, da das imitierende Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb«¹⁷, aber die zumindest bei den detailgetreu, also nicht abstrahierend wiederhergestellten Meisterhäusern Feininger, Muche/Schlemmer und Kandinsky/Klee spürbare Atmosphäre des Authentischen erweist sich gleichwohl als Inszenierung.

Ist das ein Problem? Rolf Lindner hat schon 1998 – etwa gleichzeitig mit dem Beginn der Rekonstruktionsarbeiten in Dessau – die »Idee des Authentischen« ins Spiel gebracht. Er sprach damit nicht nur eine gegenwärtig zentrale Forschungsperspektive der Kulturwissenschaften an, sondern justierte auch den Begriff der Authentizität neu, denn »entgegen früherer fachgeschichtlicher Annahmen, Authentizität sei nur dort zu entdecken, wo keine Inszenierung vorliege, eint die aktuellen Diskursbeiträge die Position, dass kulturelle Echtheitserfahrungen im Gegenteil nur durch dramaturgische Aufbereitungen des Handelns zu erzielen seien. In den Fokus kulturanthropologischer Untersuchungen rücken damit die dramaturgischen Aufbereitungsprozesse selbst«.¹⁸ Diese Sichtweise beruht auf der Erkenntnis, dass Authentizität die Aufgabe hat, einen gesellschaftlichen beziehungsweise gemeinsinnigen Mehrwert zu erzeugen. Dieser Mehrwert hat eine ähnliche Qualität wie bei verwandten Problemfeldern, beispielsweise beim Diskurs um den Begriff der Schönheit. In Abwandlung einer Formulierung von Jörn Köppler kann man daher sagen: Authentizität wird als sinnstiftend verstanden, als Repräsentation einer »Sinnwahrheit, die so unmittelbar zugänglich ist, dass sie eigentlich nach gar keiner Begründung verlangt. [...] Der Zusammenhang zwischen einer Sinnwahrheit und dem Erscheinen der Authentizität [...] besteht darin, dass im Moment ihrer Authentizität – und zwar nur in diesem – sich dem Betrachter die Wirklichkeit so geordnet zeigt, dass [...] jede Einzelercheinung – einschließlich des Betrachters selbst – plötzlich einen Platz und damit einen Sinn bekommt«.¹⁹ Der

17 Roland Barthes, Die strukturalistische Tätigkeit, in: Kursbuch, 5. Mai 1966, S. 190–196 [nina.ort.userweb.mwn.de/barthes.html, Zugriff v. 29. 8. 2014].

18 Torsten Näser, Authentizität 2.0 – Kulturanthropologische Überlegungen zur Suche nach ›Echtheit‹ im Videportal YouTube [http://www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/B2_2008_Naerer.pdf, Zugriff v. 29. 8. 2014].

19 Jörn Köppler, Natur und Poetik in Mies van der Rohes Berliner Werken, in: Inge Andritz u. a., Mies als Gärtner, ETH Zürich (Institut für Landschaftsarchitektur) 2011, S. 23–39, hier S. 24.

Betrachter empfindet in diesem Augenblick somit auch sich selbst als authentisch, d. h. er gelangt zum Eigentlichen, zur Essenz, er transzendiert sich und seine Lebenswelt. Hinter dem Begriff Authentizität steht folglich ein kulturelles Versprechen, und dieses Versprechen braucht die Inszenierung oder das Konstrukt, denn mit dem Vorfindbaren allein lässt sich in einer pluralen und kontingenten Welt meist weder ein transzendierendes Moment noch der erhoffte gesellschaftliche Mehrwert erzeugen.

Eine Inszenierung wiederum hat zwei Aspekte, nämlich einen materiellen, der Veranstaltungsort und Bühne, Kulissen und Requisiten umfasst, und einen personalen oder sozialen, der sich auf die Akteure bezieht, seien sie nun Protagonisten, Nebendarsteller, Statisten oder Zuschauer. Im Fall Dessau sind das die heutigen institutionellen Nutzer der rekonstruierten Meisterhäuser (die Stiftung Bauhaus Dessau, das Kurt-Weill-Zentrum usw.), deren Angestellte und die Besucher, die sich das 1996 zum UNESCO-Weltkulturerbe erklärte Ensemble der Bauhausbauten anschauen wollen. Dessen performative Gesamtwirkung hat in materieller Hinsicht, also auf die bauliche Substanz bezogen, allerdings zwei Besonderheiten: Zum einen bestätigt sich trotz der eng umrissenen und immer noch gegenwartsnahen historischen Zeiträume, die hier präsentiert werden, Gerhard Vinkens Feststellung, »der dialektische Geschichtsbegriff einer zur Zukunft fortschreitenden Gegenwart entwirft als Gegenpol Tradition und Erbe: Begriffe des Bleibenden, Vertrauten, Ewiggültigen«, d. h., neben das Neue und Moderne tritt das romantisch verklärte Alte »als bildmächtige Formel für das Vertraute und Bedrohte, auch als (verlorene) Heimat«.²⁰ Bezeichnenderweise gab es anlässlich der Einweihungsfeier im Mai 2014 einen öffentlichen Gesprächsnachmittag mit »Bauhauserben«, der unter der Überschrift »Alte Heimat Meisterhäuser« stand. Das führt allerdings zu dem kuriosen Faktum, dass das verklärte Alte hier mit dem nach eigenem Anspruch programmatisch Neuen identisch ist, und obendrein präsentiert sich die scheinbar verlorene Heimat der längst als »klassisch« apostrophierten Architekturmoderne der 1920er Jahre ideell als konstitutiver Teil der Gegenwart, ist also nach wie vor untrennbar mit dem Hier und Jetzt verschränkt. Die in dem Wunsch nach Rekonstruktion zum Ausdruck kommende vermeintliche Verlust Erfahrung war im Fall Dessau demnach letztlich wohl eher ein Phantomschmerz.

Zum anderen erweist sich an diesem Beispiel, dass das aus den Neurowissenschaften bekannte »Gesetz der Vertrautheit«, also die »Tendenz, bereits zuvor wahrgenommene und im Gedächtnis gespeicherte Bildelemente als zusammengehörig anzusehen«²¹,

20 Gerhard Vinken, *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau*, München 2010, S. 207.

21 <http://www.spektrum.de/lexikon/neurowissenschaft/gesetz-der-vertrautheit/4681> [Zugriff v. 30. 7. 2014].

auch dann gilt, wenn diese Bildelemente durch Irritationen absichtsvoll verfremdet wurden. Anders gesagt: Die Architekten des abstrahierend wiederaufgebauten Direktorenhauses durften davon ausgehen, dass künftige Besucher das ihnen dargebotene Bild trotz dessen bewusster »Unschärfe« sofort wiedererkennen und als vertraut einordnen würden – einfach aufgrund des hierzu bereits vorhandenen umfangreichen kanonischen, klassifizierten und im kollektiven Gedächtnis gespeicherten Bildrepertoires. Eine Sinnstiftung durch Inszenierung von Vertrautheit gelingt also offenbar besonders gut unter Bezug auf »Umstände, Situationen, Gegebenheiten oder Sachverhalte, mit denen wir (sehr gut) bekannt, über die wir hinreichend orientiert sind, also Bescheid wissen; die wir als uns vertraut typisieren«. ²² Allerdings ist diese Typisierung trotz der ihr vorausgegangenen Ordnungsleistung nichts endgültig Festgelegtes, sondern ein dynamischer Vorgang, und »die Frage nach der Genese von [...] Vertrautheitsbereichen zielt somit auf Normalisierungs-, also auf Typisierungsprozesse, das heißt auf Prozesse der gruppenbezogenen Generierung von Weltorientierungen und Weltbildern, auf ein interaktives ›Welt-Bilden‹« ²³ und damit auf ein Sich-Beheimaten in einer Umwelt, die sich zuordnen oder, wie Antoine de Saint-Exupéry es in seiner Erzählung »Der kleine Prinz« ausgedrückt hat, »zähmen« lässt, denn »zähmen [...] bedeutet: sich etwas vertraut machen.« ²⁴

Wichtig ist dabei nicht zuletzt die Gruppenbezogenheit dieser Vorgänge. Gerwin Zohlen hat Eindrücke von einer Ausstellung geschildert, die anlässlich des 90jährigen Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses im Jahr 2009 in Berlin stattfand und auf der allerlei Produkte der gleichnamigen heutigen Baumarktkette auf ironische Weise mit den »echten Unikaten« der Bauhausmeister aus den 1920er Jahren konfrontiert wurden. »Davor flanieren [...] 70- und 80-jährige Herren und Damen in feinem Zwirn oder Brechtscher Mao-Kluft und flüstern sich zu, welche der ausgestellten Stücke sie in ihrer Wohnung beherbergen und welche ihrer Sammlung noch fehlen. Elemente also eines Lebensstils, mit dem sie sich nur allzu gern und selbstgewiss von der vulgären Masse der Kleinbürger unterscheiden«. ²⁵ Für Zohlen bestätigt sich in diesem Verhalten die soziologische Analyse von Pierre Bourdieu, der »registrierte, dass herrschende Klassen nicht nur über direkte und grobe Machtmittel [...] ihre Herrschaft absichern, sondern auch [...] und vor allem über Vorlieben wie Kunst statt Fernsehen, klassische Konzerte

22 Martin Endreß, Vertrauen und Vertrautheit – Phänomenologisch-anthropologische Grundlegung, in: Hartmann/Offe (Hg.), Vertrauen (wie Anm. 15), S. 161–203, hier S. 167.

23 Ebd., S. 194.

24 Antoine de Saint-Exupéry, Der kleine Prinz, Düsseldorf 1950, S. 66.

25 Gerwin Zohlen, Bauen am feinen Unterschied, in: Deutsches Architektenblatt, Januar 2014, S. 32–34.



Abb. 5: Barcelona, Sessel von Ludwig Mies van der Rohe am Originalstandort im 1986 rekonstruierten Deutschen Pavillon von 1929 (Foto: Christina Lippert, TU Dresden, Institut f. Baugeschichte, Architekturtheorie u. Denkmalpflege).

statt Fußball [...] oder feines Kochen für Freunde statt Fastfood. Bourdieu bezeichnete dieses ›Cluster‹ von Verhaltensweisen und ›Liebhabereien‹ als Habitus einer Person und der sozialen Gruppe, der sie sich zugehörig fühlt. [...] Die habituellen Elemente des Lebensstils schaffen einen homogenen sozialen Raum um die Gruppe, zu dem Zutritt nur hat, wer sich solchen Elementen verpflichtet weiß. Zu habituellen Elementen in diesem Sinn lassen sich Produkte, Möbel und Häuser jedweder Ästhetik zählen, auch der des Bauhauses.²⁶

Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von einem symbolischen, d. h. nicht primär durch ökonomische oder politische Macht fundierten Kapital, mit dessen Hilfe eine soziale Gruppe genügend wahrnehmbare Präsenz erzeugt, um eine gesicherte Stellung im Gefüge der Gesellschaft zu erlangen und zu behaupten. Nach innen, also in die Gruppe hinein gerichtet, lässt dieses symbolische Kapital sich aber auch dazu benutzen, mit vergleichsweise geringem inszenatorischem Aufwand Vertrautheit zu erzeugen und kleine, räumlich und zeitlich womöglich eng begrenzte Heimaten zu schaffen. Ein besonders signifikantes Beispiel dafür ist der so genannte Barcelona-Sessel, den der Architekt Ludwig Mies van der Rohe und die Designerin Lilly Reich im Jahr 1929 für den Pavillon des Deutschen Reiches auf der Weltausstellung in Barcelona

²⁶ Ebd.

Diese Abbildung kann aus
rechtlichen Gründen nicht
gezeigt werden.

Abb. 6: Barcelona-Sessel von Ludwig Mies van der Rohe und Walnut Chair von Charles Eames in einer Privatwohnung in San Francisco, 2011 (Foto: www.johnroscigno.com/2011_09_01_archive.html).

entworfen (Abb. 5). Das Gestell dieses Sessels besteht aus geschwungenen verchromten Stahlbändern, die sich flach x-förmig überkreuzen und durch horizontale Querstreben miteinander verbunden sind. Als Sitzfläche und Rückenlehne dienen rechteckige Lederkissen mit Knopfpolsterung, Armlehnen gibt es nicht. Der Sessel wirkt leicht und beweglich (was er nicht ist), zugleich aber auch sehr elegant und repräsentativ. Genau das war auch beabsichtigt, denn der einzige Zweck dieses Möbels, von dem zunächst nur zwei Stück hergestellt wurden, war es, dem spanischen Königspaar bei der feierlichen Eröffnung des ebenfalls von Mies van der Rohe entworfenen deutschen Pavillons als Sitzgelegenheit zu dienen. Der mediale Erfolg des Pavillons, der heute als richtungsweisendes Bauwerk des 20. Jahrhunderts gilt, ließ dann allerdings bald den Wunsch nach einer Serienproduktion aufkommen.

Anfänglich wurden allerdings nur kleine Stückzahlen hergestellt. Mies van der Rohe selbst, der 1930 zum Direktor des Staatlichen Bauhauses in Dessau berufen wurde, möblierte das nunmehr ehemalige Haus Gropius damit, und auch prominente Auftraggeber des Architekten wie das Brünner Industriellen-Ehepaar Fritz und Greta Tugendhat richteten sich mit Barcelona-Möbeln ein. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg »wurde der Sessel zu einem Kultobjekt, das man aufgrund des berühmten Designers kaufte. Zu den Abnehmern gehörte der Architekt selber, der mit diesem Sessel repräsentative Plätze in seinen Gebäuden möblierte«²⁷, aber auch in den Empfangshallen von Banken

27 Otakar Mačel, Vom Serienmöbel zum Designklassiker – die Metallmöbel von Ludwig Mies van der Rohe, in: Alexander von Vegesack/Matthias Knies (Hg.), Mies van der Rohe – Möbel und Bau-

und Unternehmen, in den Vorzimmern und Büros von Konzernchefs, in den VIP-Lounges internationaler Flughäfen, in Theaterfoyers, ja sogar in der Journalistenlobby der Vereinten Nationen in New York fand man nun Barcelona-Möbel. Durch solche Orte im kollektiven Bildrepertoire verankert, fand der ursprünglich königliche Sessel²⁸ schließlich auch Eingang in Privatwohnungen (Abb. 6), wo er Vertrautheit im Sinne habitueller Zugehörigkeit zur Elite der internationalen Geschäftswelt westlicher Prägung symbolisiert oder als Zeichen dafür steht, dass man dieser Welt einmal auf quasi aristokratischer Ebene angehört hat und das Ambiente der Vorstandsetagen nun als eine verlorene Heimat empfindet, an die man sich nostalgisch erinnert. Für manche Angehörige einer karriereorientierten jungen Generation ist der Barcelona-Sessel darüber hinaus einfach ein zum eigenen Habitus passender Designklassiker: »Fast jeder, der ihn kennt, will ihn haben. Sogar ohne ihn je wirklich bewusst betrachtet zu haben, geschweige denn zeitlich einordnen zu können, glüht das Verlangen nach diesem Sessel. [...] Er ist eine in Stahl und Leder gefertigte Inkarnation der Zeitlosigkeit. [...] Der Barcelona-Sessel kennt keine Trends. Im Gegenteil, er erhebt sich über Schwankungen jeder Art und bleibt einfach nur da, wo er ist. [...] Der Barcelona-Sessel ist heute einer der unverrückbaren Wegweiser, die nicht nur geradewegs in die Moderne zeigen, sondern gleichzeitig die Moderne selbst verkörpern.«²⁹ Wer ihn besitzt, ist demnach unübersehbar »angekommen« und hat die ökonomisierte Lebenswelt der fortgeschrittenen Moderne für sich als Heimat akzeptiert – eine Heimat, die in einem Ozean der Kontingenz kleine Inseln der Vertrautheit und Stabilität bereithält, sozusagen Herrgottswinkel der Jetztzeit, verkörpert in einer Design-Ikone. Ganz ähnlich wie bei den Dessauer Meisterhäusern verschränkt sich auch hier das verklarte Alte wieder mit der Gegenwart, und gleichzeitig dient das Designerstück paradoxerweise als Mittel zur ästhetischen Stillstellung einer gesellschaftlichen Dynamik, an der Mies van der Rohe in den 1920er Jahren schon genauso wesentlich Anteil hatte wie seine heutigen Bewunderer.

Interessanterweise funktioniert dieser Mechanismus mit anderen Designklassikern des 20. Jahrhunderts offenbar längst nicht so gut. Beispielsweise finden Marcel Breuers filigrane Bauhausmöbel oder die von Le Corbusier und Charlotte Perriand entworfene kubischen Lederfauteuils zwar nach wie vor Abnehmer, aber das ver-

²⁸ In Stuttgart, Barcelona, Brno (Begleitbuch z. Ausst. Vitra Design Museum 1998/99), o. O. 1998, S. 18–63, hier S. 37.

²⁸ Ludwig Mies van der Rohe übertrug in den 1950er Jahren die Herstellungsrechte an die in New York und Mailand ansässige Firma »Knoll International«, die den Barcelona-Sessel seitdem produziert. Heute (2014) liegt der Stückpreis in Deutschland bei rund 6.200 Euro.

²⁹ Karla Schwede, Sitzstück No. 7: Der Unbesiegbare [<http://www.ruhrmentar.de/sitz-kultur/sitzstueck-no-7-der-unbesiegbare.html>, Zugriff v. 24. 1. 2014].

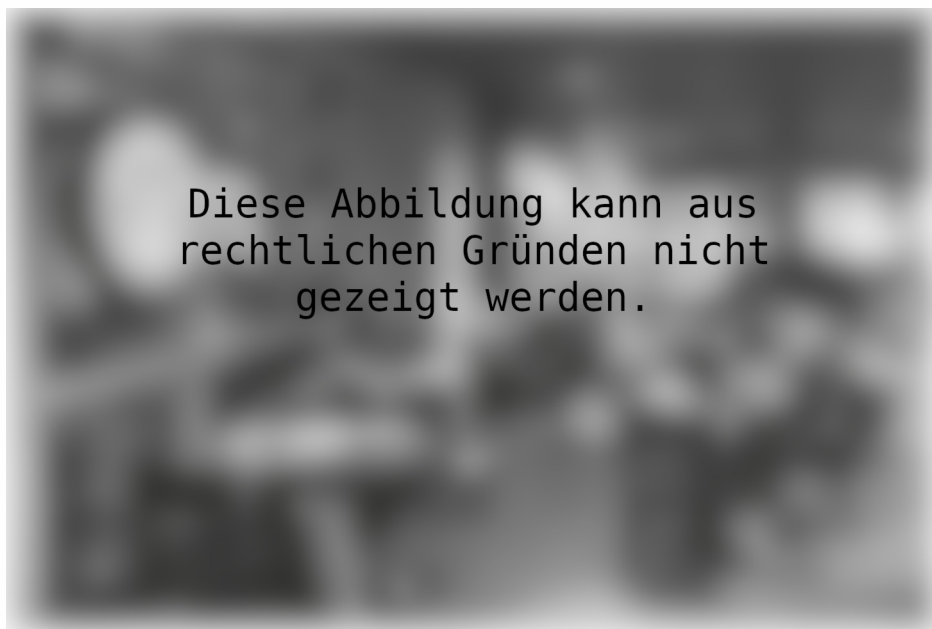
gleichsweise viel stärker intellektuell gefärbte Image dieser Gegenstände spricht eine andere Klientel an als der Barcelona-Sessel und begrenzt das gesellschaftliche Umfeld, in dem sie einen Platz finden können. Allenfalls die der beschwingten Leichtigkeit der kalifornischen Nachkriegsmoderne verpflichteten Möbel von Charles und Ray Eames haben es geschafft, eine (etwas kostengünstigere) weltweite Alternative zu Mies van der Rohe zu etablieren.

Der Barcelona-Sessel markiert zwei mögliche Orte einer alltäglichen Heimatstiftung durch Inszenierung von Vertrautheit, nämlich den Arbeitsplatz und die Wohnung. Dazwischen gibt es aber auch noch das, was der amerikanische Soziologe Ray Oldenburg den »Dritten Ort« genannt hat.³⁰ Darunter versteht er »homes away from home, where unrelated people relate«³¹, also Orte informellen Zusammenkommens, die jedem die Möglichkeit bieten, mit Anderen auf ungezwungene Weise Zeit zu verbringen, und an denen man sich zuhause fühlt, ohne zuhause zu sein. Solche »Dritten Orte« werden häufig von privaten Investoren geschaffen und verfolgen deshalb zu guter Letzt immer wirtschaftliche Ziele, aber dessen ungeachtet generieren sie öffentliche oder halböffentliche Räume, die in den Augen der Nutzer und Nutzerinnen zu persönlichem Lebensraum werden können. Historische Beispiele dafür sind Clubs und Volkshäuser, Barbierstuben und Friseursalons, Kaufhäuser und Passagen, Wirtschaftshäuser und Künstlercafés. In den letzten Jahrzehnten schien es zeitweise so, als würden die neuen Kommunikationsmittel des Computerzeitalters derartige Angebote obsolet machen, aber mittlerweile hat sich gezeigt, dass dem nicht so ist. Neue Geschäftsmodelle entstehen, zum Beispiel die inzwischen in mehreren europäischen Ländern präsente russische Cafékette »Ziferblat«, bei der man nicht die konsumierten Speisen und Getränke, sondern die im Café verbrachte Zeit bezahlt. Aber auch große Gastronomieketten haben die Tradition des »Zwischenraums« wiederentdeckt. Besonders deutlich wird das bei dem weltweit operierenden amerikanischen Kaffeeproduzenten und Kaffeehausbetreiber Starbucks. »Von Anfang an war die Marketingstrategie von Starbucks darauf ausgerichtet, einen »Dritten Ort« zwischen Zuhause und Arbeitsstätte zu schaffen, wo jeder hingehen kann. [...] Dieser »dritte Ort« ist zentraler Bestandteil des unternehmerischen Leitbilds von Starbucks. [...] Indem sie diese einzigartige und entspannende »Erfahrung« und »Atmosphäre« schufen, sind die Starbucks-Läden vor allem bei Studierenden und Young Urban Professionals ein Zentrum für das Zusammenkommen und für intellektuelle Diskussion geworden«.³²

30 Ray Oldenburg, *The Great Good Place*, New York 1989; Ders., *Celebrating The Third Place*, New York 2001.

31 Oldenburg, *The Great Good Place* (wie Anm. 30), S. IX.

32 www.rapid-business-intelligence-success.com [Zugriff v. 3. 3. 2014, eigene Übersetzung].



Diese Abbildung kann aus
rechtlichen Gründen nicht
gezeigt werden.

Abb. 7: Hattiesburg (Mississippi), Studierende der University of Southern Mississippi bei Starbucks, 2012 (Foto: www.usm.edu/news/archives/older/cms/indexe183.html).

Die US-amerikanische Universitätskultur mit der häufig verpflichtenden Unterbringung der Studierenden in engen Wohnheimzimmern, mit unkommunikativem Arbeiten in der Bibliothek und einem spärlichen Angebot an Mensen und Cafeterien hat inzwischen sogar schon eine »Theorie zur Kunst des Studierens @ Starbucks«³³ hervorgebracht (Abb. 7). Ihr zufolge sind für eine erfolgreiche Inszenierung von Vertrautheit im modernen Kaffeehaus folgende Parameter wichtig: »Der richtige Starbucks sollte einigermaßen ruhig sein, viele Tische haben (auch ein paar größere Tische für Gruppen oder für jeweils zwei Leute mit Büchern und Laptops) und viele Steckdosen, um den Laptop anzuschließen. Idealerweise will man auch Baristas, die nicht feindselig werden, wenn man einen Tisch für mehrere Stunden okkupiert, und die dir deinen komplizierten Kaffee mit vierzig Zutaten machen können, ohne alles durcheinander zu bringen. [...] Auch die anderen Gäste sollten freundlich sein. Das heißt, dass sie bereit sind, auf deine Sachen aufzupassen, wenn du zur Toilette musst oder Kaffee nachtanken gehst«³⁴,

33 www.littecupofrandom.com [Zugriff v. 28. 2. 2014, eigene Übersetzung].

34 Viele Starbucks-Gäste in den USA haben eine Kundenkarte des Unternehmens, was sie unter anderem dazu berechtigt, einen einmal bezahlten Kaffee durch kostenloses Nachfüllen beliebig zu »verlängern«.

dass sie so nett sind, beiseite zu rücken, so dass du genügend Platz hast, um mit einem Freund zusammen zu lernen und ihr euch nicht an einen winzigen Tisch quetschen müsst, und dass sie auch den Anstand haben, nicht gleich neben dir die ganze Zeit in ihr Telefon zu schreien, während du lernen willst. [...] Bring im Übrigen deine Kopfhörer mit. Überflüssig zu sagen, dass Starbucks nicht der beste Platz zum Lernen ist, wenn du dich in einer Umgebung, wo ständig irgendwas los ist, nicht konzentrieren kannst». ³⁵

Das Café als »Dritter Ort« definiert sich demnach als kontrastreiche und durchaus ambivalente Mischung aus Offenheit und Abgeschlossenheit, Kommunikation und Konzentration. Gerade in einem solchen Ambiente muss eine Inszenierung von Vertrautheit »weniger um die Übernahme vorgefertigter Heimatbilder als um ein aktiv gewonnenes, selbstbewusstes Heimatbewusstsein und damit um einen aktiven Beheimatungsprozess« ³⁶ bemüht sein. Wenn es zutrifft, dass »das stets in Typisierungen abgelagerte Wissen von der Lebenswelt [...] Grund der je spezifischen Vertrautheit mit dieser Welt« ³⁷ ist, muss man aber gleichzeitig davon ausgehen, »dass das in unserem alltäglichen Wissen verfügbare Reservoir an Typisierungen sowohl die Grenzen als auch den jeweiligen Horizont der Vertrautheit mit unserer Lebenswelt markiert«. ³⁸ Das bedeutet: Auch an einem »Dritten Ort« (von »Ersten« oder »Zweiten« Orten, also Arbeitsplatz und Wohnung, ganz zu schweigen) taugt längst nicht alles zur Schaffung von Vertrautheit und damit zum Bau von Heimat, aber es ist keineswegs nötig, auf scheinbar Althergebrachtes zu rekurrieren, wie das konventionelle Inszenierungen von Vertrautheit im 19. und 20. Jahrhundert stets getan haben. Aus heutiger Sicht sind Wohnhäuser im »Heimatstil«, als Gutshof getarnte Fabrikgebäude, Wasserkraftwerke in Gestalt von Schlössern, imitierte Dorfstrukturen oder die altertümelnde Gestaltung von Einrichtungsgegenständen typische Beispiele für eine sehr bürgerliche Vorstellung von Heimat, in der sich die sozioökonomischen, politischen und technischen Umwälzungen der Zeit nach 1800 widerspiegeln. »Umschmieg von feingebräunter holzbeschalung // bleichhell getönt verwölben sich die wände // und friedlich labt den blick verstreute spende // der dämmerkunst in altersdunkler malung«, hat Hanns von Gumpenberg 1914 in einer Parodie auf Stefan George geschrieben ³⁹, und obgleich »dieses ideali-

35 www.littecupofrandom.com (wie Anm. 33, eigene Übersetzung).

36 Manfred Seifert, Heimat – Überlegungen zu einem zeitgemäßen Verständnis, in: Mitteilungen des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz e.V., 1/2014, S. 2–6, hier S. 4.

37 Endreß, Vertrauen und Vertrautheit (wie Anm. 22), S. 196.

38 Ebd.

39 Hanns von Gumpenberg, american bar (nach Stefan George), in: Das Deutsche Dichterroß, in allen Gangarten vorgeritten, München ⁸1914, Kap. 58 [<http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-deutsche-dichterross-645/58>, Zugriff v. 3.9.2014].

sierende, emotionalisierende und ästhetisierende Verständnis von »Heimat«⁴⁰, wie Manfred Seifert konstatiert, relativ ungebrochen bis in die Gegenwart fortwirkt, hat sich in den vergangenen Jahren »in kultur- wie sozialwissenschaftlichen Forschungsansätzen eine aktuelle Auffassung etabliert, die »Heimat« als ein dynamisches Produkt aktiver Gestaltung versteht. [...] [Sie] geht davon aus, dass das Heimatkonzept mit einer subjektiven Bedürfnislage korrespondiert, die ihrerseits eine anthropologische Konstante darstellt. [...] Dabei handelt es sich um ein Bedürfnis nach Sicherheit, Vertrautheit und Unterscheidbarkeit – kurzum [...]: Um das humane Grundbedürfnis, einen persönlichen Platz in dieser Welt zu finden. Dabei ist zu betonen, dass nicht nur ein geografisch-topografischer Raumbezug allein diese Bedürfnisse erfüllt. [...] Vielmehr ist die Einbindung in ein soziales Beziehungsgeflecht entscheidend. »Heimat« steht demzufolge im Zusammenhang mit sozialen Erfahrungen, sie ist nachhaltig auf ein gesellschaftliches Umfeld hin orientiert«.⁴¹

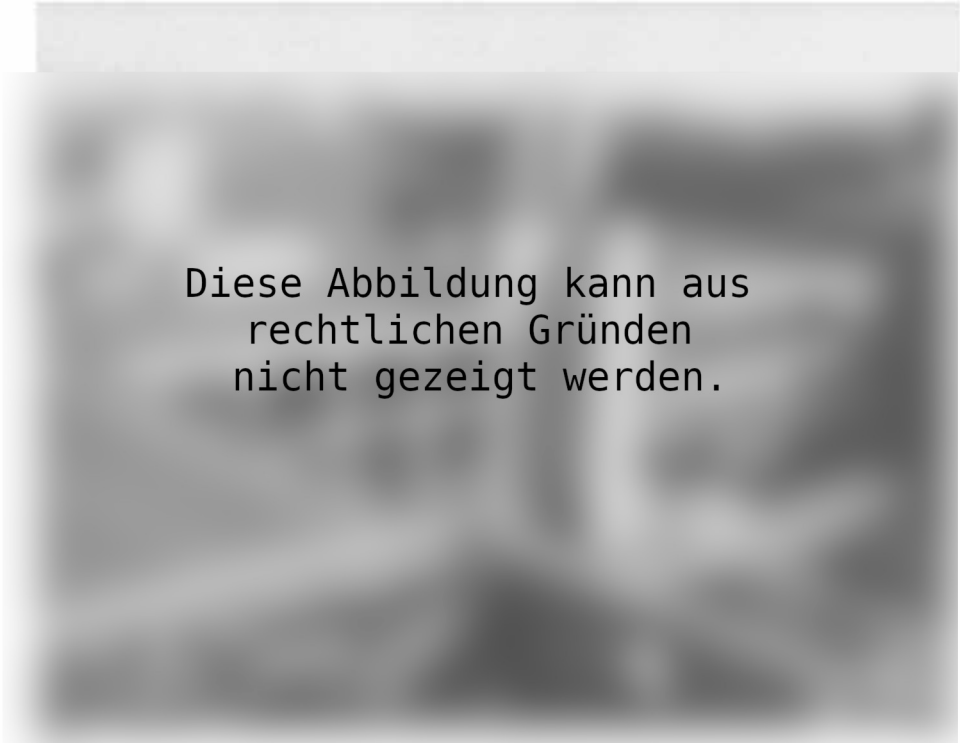
Was damit gemeint ist, zeigt beispielsweise das vor allem in den 1970er Jahren viel diskutierte und international rezipierte Œuvre des niederländischen Architekten Herman Hertzberger, der als Hauptvertreter des Strukturalismus im Bauen gilt. Der Strukturalismus ist ein analytischer Ansatz, der den philosophischen und kulturwissenschaftlichen Diskurs in der westlichen Welt zwischen 1960 und 1980 stark beeinflusst und zeitweise sogar dominiert hat. Er betrachtete die weitgehend unbewusst funktionierenden Mechanismen kultureller Symbolsysteme, insbesondere die der Sprache. Linguistische Gesetzmäßigkeiten wurden dann zu anderen Symbolsystemen wie zum Beispiel der Kunst in Beziehung gesetzt, wobei strukturalistisches Denken stets einen logischen Vorrang des Ganzen gegenüber den Teilen postulierte und versuchte, den inneren Zusammenhang komplexer Phänomene als Struktur, d. h. als ein neutrales Gefüge oder als einen gewissermaßen leeren Möglichkeitsraum zu fassen. Umgekehrt bestimmt die Struktur dann die Funktionalität der Teile im Verbund einer Ganzheit. Auf Architektur übertragen bedeutet dies eine Entwurfsmethodik, die »ähnlich wie der linguistische Strukturalismus [...] einen Unterschied macht zwischen Sprache und Sprechen«⁴² und eine neutrale – in Hertzbergers Diktion »polyvalente« – bauliche Großstruktur (die »Sprache«) mit einer sehr persönlichen Interpretation einzelner Funktionsbereiche (dem »Sprechen«) kombiniert. Für den Heimatdiskurs bedeutsam ist dabei nicht nur, dass Hertzberger in seinen Entwürfen stets »vom archetypischen Verhalten des Menschen ausgehen«⁴³ wollte, sondern auch, dass die

40 Seifert, *Heimat* (wie Anm. 36), S. 3.

41 Ebd.

42 Arnulf Lüchinger (Hg.), Herman Hertzberger. Bauten und Projekte 1959–1986, Den Haag 1987, S. 6.

43 Ebd.



Diese Abbildung kann aus
rechtlichen Gründen
nicht gezeigt werden.

Abb. 8: Amsterdam, Altenheim »De Drie Hoven«, Gesamtanlage, 1974 (Foto aus Arnulf Lüchinger [Hg.], Herman Hertzberger. Bauten und Projekte, 1959–1985, Den Haag 1987).

gestalterische Umsetzung dieser Absicht »einen halb öffentlichen, kollektiven Charakter hat und sich nicht nur an den Einzelnen wendet. Dies ist Hertzbergers wesentlicher Beitrag zur Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts; er hat Ausdrucksmittel für die Bedürfnisse des Individuums in Raumformen gefunden, die zugleich kollektiv sind.«⁴⁴

Zwei seiner Bauwerke verdienen in diesem Zusammenhang besondere Erwähnung: Das zwischen 1965 und 1974 in mehreren Abschnitten errichtete Altenheim »De Drie Hoven« in Amsterdam und das 1972 fertiggestellte Bürogebäude der Versicherungsgesellschaft »Centraal Beheer« in Apeldoorn. Beiden gemeinsam ist der Grundgedanke, die geforderten Funktionen nicht in einem kompakten Einzelbau, sondern in einer buchstäblich weitläufigen, gedanklich wie eine Siedlung strukturierten Anlage unterzubringen. Allerdings ist das von allen Seiten zugängliche und mit vielen gleichwertigen

44 Wessel Reinink, Herman Hertzberger, Berlin 1991, S. 11.

Diese Abbildung kann aus
rechtlichen Gründen
nicht gezeigt werden.

Abb. 9: Amsterdam, Altenheim »De Drie Hoven«, Etagenflur (»Innenstraße«) mit Wohnungsvorplatz und Halbtür, 1974 (Foto aus: Arnulf Lüchinger [Hg.], Herman Hertzberger. Bauten und Projekte, 1959–1985, Den Haag 1987).

Eingängen versehene Bürogebäude deutlich offener und in gewisser Weise öffentlicher als das funktionsbedingt stark nach innen gerichtete Altenheim (Abb. 8). Die Wohnungen des Altenheims »liegen an Gängen, die als Straßen innerhalb des Gebäudes funktionieren. Da die oft behinderten Bewohner ihre Wohnumgebung auf eigene Kraft kaum verlassen können, sollte der Gebäudekomplex für sie eine Art Stadt versinnbildlichen. Die Innenstraßen sind bei den Eingängen zu den Wohneinheiten örtlich verbreitert als Vorplatz. Dadurch entsteht ein Gebiet, das einerseits zu den Wohnungen gehört und andererseits zum öffentlichen Straßengebiet. Die Bewohner setzen persönliche Dinge hin, versorgen sie, schmücken den Vorplatz mit Blumen und nehmen ihn in Gebrauch als Teil ihres Hauses. So wird es eine Art Veranda an der Straße. Dennoch ist das Gebiet zugänglich für Außenstehende, da es Teil der Straße bleibt. [...] Das Zentrum des ganzen Baukomplexes ist der große Gemeinschaftsraum, der durch die Bewohner als »Dorfplatz« bezeichnet wurde. Als Begegnungsort ist er gleichermaßen das große Wohnzimmer für alle Bewohner.«⁴⁵ Verstärkt wird diese dörfliche oder klein-

45 Lüchinger, Herman Hertzberger (wie Anm. 42), S. 157, 159.

städtische Atmosphäre noch dadurch, dass die Eingangstüren der Wohnungen in der Mitte quergeteilt sind, so dass man die obere Hälfte öffnen kann, während die untere geschlossen bleibt (Abb. 9). Solche »Halbtüren« sind eine eindeutig einladende Geste: halb offen, ist die Tür offen und geschlossen zugleich, d. h. sie ist geschlossen genug, um die Absicht der Bewohner im Inneren nicht allzu deutlich zum Ausdruck zu bringen, und doch offen genug, um zwangloses Plaudern mit Vorbeigehenden zu begünstigen, was zu einem engeren Kontakt führen kann.⁴⁶

Solche »Klöntüren« findet man bei zahlreichen niederländischen oder norddeutschen Häusern aus früherer Zeit; sie gehören dort also zum kollektiven Bildrepertoire und entsprachen in den 1970er Jahren zumindest bei der älteren Generation einer eingeübten Lebenspraxis. Zusammen mit den an eine holländische Kleinstadtstraße erinnernden Vorplätzen vor den Wohnungen und dem Umstand, dass immer mindestens eines der Wohnungsfenster zur »Innenstraße« hin liegt, erleichterten sie den nur sehr eingeschränkt mobilen Bewohnern des Altenheims daher die Inszenierung einer vertrauten Umgebung und eine Beheimatung im Gewohnten – trotz moderner Baumaterialien und der von historischen Reminiszenzen gänzlich freien Formsprache des Gebäudes. Man muss allerdings hinzufügen, dass dieser gestalterische Ansatz schon 1970 nur nach zähem Kampf mit den Baubehörden durchsetzbar war. Die auch in den Niederlanden inzwischen noch deutlich verschärften Fluchtwege- und Brandschutzbestimmungen würden es heute wohl von vornherein unmöglich machen, ein solches Konzept zu verwirklichen.

Bei dem Verwaltungsgebäude für Centraal Beheer lagen die Voraussetzungen ganz anders. Bürogebäude müssen in ihrer räumlichen Disposition möglichst wandelbar sein, damit sie jederzeit den unvermeidlichen Änderungen der innerbetrieblichen Organisation, dem Wachsen und Schrumpfen von Abteilungen oder der Modernisierung von Haustechnik und Medien gerecht werden können. Hertzberger entwickelte deshalb eine modulare Großstruktur aus 55 Würfeln, die an einem Raster ausgerichtet sind und zusammen ein in der Höhe gestuftes Cluster bilden (Abb. 10). Im Kleinen besteht das Raumgefüge »aus Gruppen quadratischer Büroinseln, die mittels von oben beleuchteter, sich über alle Geschosse erstreckender Lufträume voneinander getrennt sind. Die Inseln sind über Brücken miteinander verbunden, die, auf einer Linie liegend, die Gehroute durch die Inselgebilde darstellen. Die Inseln können auf verschiedene Weise für vielerlei Funktionen eingerichtet werden. [...] Die Bearbeitung des Materials (unbehandelter

46 Herman Hertzberger, *Vom Bauen. Vorlesungen über Architektur*, München 1995, S. 33.

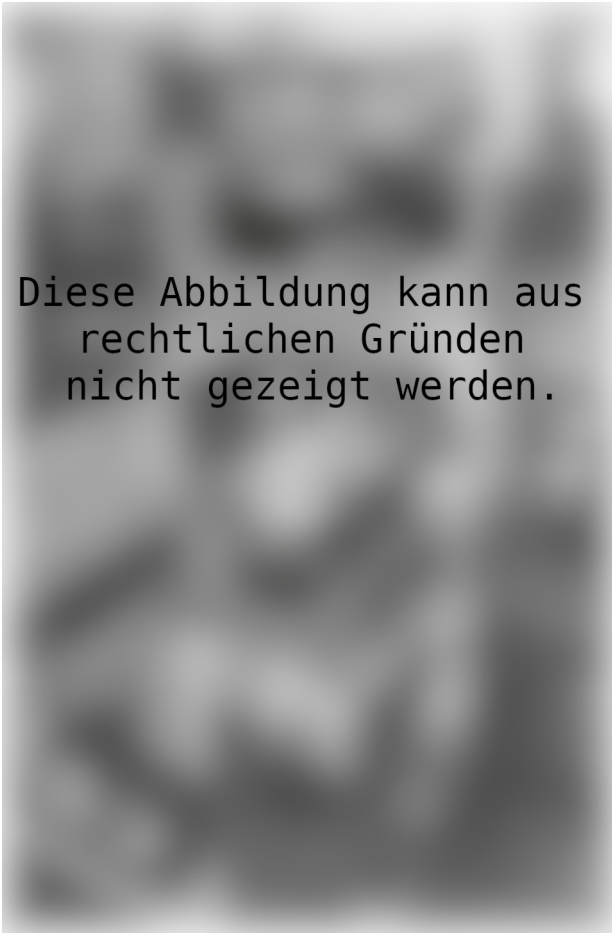
Diese Abbildung kann aus
rechtlichen Gründen
nicht gezeigt werden.

Abb. 10: Apeldoorn, Bürogebäude der Versicherung »Centraal Beheer«, Straßenseite, 1974 (Foto aus: Arnulf Lüchinger [Hg.], Herman Hertzberger. Bauten und Projekte, 1959–1985, Den Haag 1987).

Beton und Betonsteine) war ursprünglich auf ein Minimum beschränkt, um den Benutzern für ein »Sich-zu-eigen-Machen« Raum zu lassen.⁴⁷

Dieser Aneignungsprozess war von Anfang an erwünscht und bestimmte ganz wesentlich den Entwurf. Ausgangspunkt war die Überlegung, dass hier ein Gebäude geplant wurde, in dem rund tausend Menschen an fünf Tagen pro Woche jeweils acht Stunden arbeiten würden, wo sie also über die Jahre hinweg mehr Zeit verbringen würden als zuhause. Hertzberger zog daraus den Schluss, dass man den Angestellten der Versicherung die Gelegenheit geben müsse, den Arbeitsplatz möglichst weitgehend nach ihren persönlichen Vorstellungen zu gestalten. Das Credo des Architekten lautete: »Je mehr Verantwortlichkeit und Einfluss die Benützer über ihr Gebiet haben können, desto mehr werden sie geneigt sein, Sorge und Liebe zu investieren. Und je mehr das Gebiet für sie geeignet ist, desto mehr wird es ihr Eigentum werden. *Benützer* werden

47 Reinink, Herman Hertzberger (wie Anm. 44), S. III.



Diese Abbildung kann aus
rechtlichen Gründen
nicht gezeigt werden.

Abb. 11: Apeldoorn, Büro-
gebäude der Versicherung
»Centraal Beheer«, innere
Raumstruktur mit Arbeits-
inseln, 1974 (Foto aus:
Arnulf Lüchinger [Hg.],
Herman Hertzberger.
Bauten und Projekte, 1959–
1985, Den Haag 1987).

auf diese Weise zu *Bewohnern*. Durch die affektive Beziehung kann das Gebiet zu einer vertrauten Umgebung werden«. ⁴⁸

Vorgegeben war deshalb jeweils nur eine spartanische Grundausrüstung: Ein Schreibtisch mit Stuhl, einige Ablagefächer und Aktenschränke, ein kleiner Spind mit eingebauter Garderobe, ein Telefon (an Computer am Arbeitsplatz dachte 1972 noch niemand). Alles Weitere war der persönlichen Initiative der Nutzer überlassen, die diesen Freiraum sogleich auch mit Begeisterung ausfüllten. Binnen kurzem entstand eine faszinierende und vielfältige Mischung aus Arbeitswelt und Wohnung, was die Innenraumfotos aus der Anfangszeit des Gebäudes teilweise wie Wimmelbilder

⁴⁸ Lüchinger, Herman Hertzberger (wie Anm. 42), S. 119. Kursivsetzungen im Original.

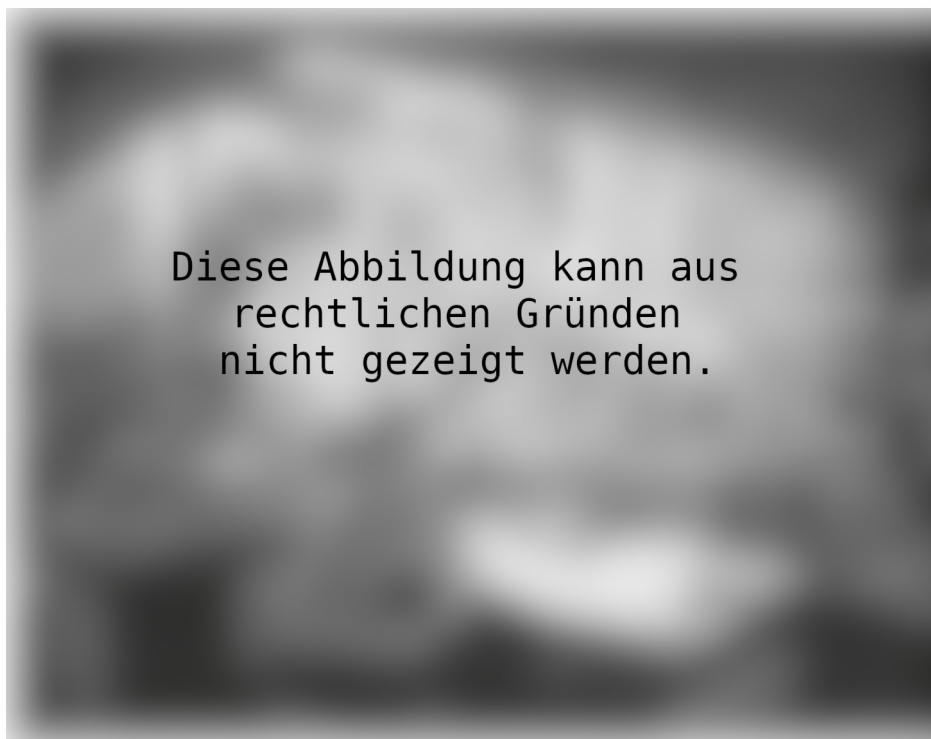


Abb. 12: Apeldoorn, Bürogebäude der Versicherung »Centraal Beheer«, Beispiel für einen selbstgestalteten Arbeitsplatz, 1974 (Foto aus: Arnulf Lüchinger [Hg.], Herman Hertzberger. Bauten und Projekte, 1959–1985, Den Haag 1987).

erscheinen lässt: starkfarbige Poster, Fotos, Kinderzeichnungen und Aufkleber, die unterschiedlichsten Dekorationselemente, dazu eine Unmenge von Zimmerpflanzen. Sogar Aquarien sind zu sehen (Abb. 11 u. 12). Offenkundig vereinte sich der Auftrag, das Büro als temporäre Heimat zu begreifen, mit dem Streben nach Befreiung aus überkommenen Zwängen und mit dem Wunsch, ein deutlich sichtbares Statement zur eigenen Persönlichkeit und zum Thema der individuellen Selbstverwirklichung abzugeben. Die für das Gebäude von Centraal Beheer charakteristische offene Raumstruktur mit ihren vielfältigen Durchblicken und den überall verstreuten kleinen Sitzgruppen, die als informelle Treffpunkte dienten, bot unter den damaligen Rahmenbedingungen die perfekte Umgebung für eine solche Haltung und förderte die Entstehung eines Ambientes, in dem sich »erste«, »zweite« und »dritte« Orte zu einer ausgesprochen sozial ausgerichteten und zumindest dem äußeren Anschein nach sehr entspannten Inszenierung von Vertrautheit verbanden.

Funktionieren konnte das jedoch nur unter der Maßgabe einer weit zurückgenommenen oder durch die Inszenierung verdeckten Kontrolle seitens des Managements. Anders ausgedrückt: Der Firmenvorstand verließ sich vordergründig auf die soziale Kontrolle innerhalb der Belegschaft, deren disziplinierende Wirkung verhindern würde, dass Einzelne den ihnen gewährten Freiraum längerfristig überdehnten. Die eigentlichen Steuerungsmechanismen des Unternehmens blieben im Hintergrund, sie verbargen sich in den Kulissen eines Bühnenarrangements, das den ungezwungenen Umgang miteinander und die freie Gestaltung des persönlichen Arbeitsumfeldes zelebrierte. Rückblickend hat das auch der Architekt Herman Hertzberger erkannt, wenn er 1995 schreibt: »Man darf nicht vergessen, dass die außergewöhnliche Bereitschaft, Liebe und Pflege in das Arbeitsumfeld zu investieren, in diesem Fall deshalb entstehen konnte, weil den Benutzern bewusst eine solche Entscheidungsfreiheit [...] zugebilligt wurde. [...] Enttäuschend ist deshalb, dass das, was wir für den ersten Schritt in Richtung auf eine größere Verantwortlichkeit der Benutzer betrachteten, sich als der letzte erwies, der – zumindest heute – getan werden kann. Heute [...] ist wenig von der phantasiereichen und farbenfrohen Ausschmückung der Arbeitsplätze geblieben. Anstelle der persönlichen Ausdruckskraft, die in den siebziger Jahren ihren Höhepunkt erreichte, sind nun Ordnung und Sauberkeit getreten. Der Drang nach persönlicher Aussage ist offenbar schwächer geworden, und die Menschen scheinen mehr dazu geneigt, sich anzupassen. Angesichts der [...] gestiegenen Arbeitslosigkeit erscheint es heutzutage weiser, im allgemeinen einen weniger extrovertierten Standpunkt zu vertreten; die Folgen davon sind schon in der kühlen, unpersönlichen Atmosphäre zu sehen, die heute in den meisten Büros herrscht.«⁴⁹

Selbstverständlich sind offene, transparente Baustrukturen wie bei Centraal Beheer in Apeldoorn auch vorzüglich geeignet, um in repressiver Weise Aufsicht und Kontrolle zu inszenieren. Ihr Charakter ist also durchaus ambivalent, und das gilt auch für einige andere der zuvor beschriebenen Beispiele einer gebauten Heimat. Allen Beispielen gemeinsam ist indes der Umstand, dass es sich um Heterotopien im Foucaultschen Sinne handelt, also um Orte, an denen sich die innere Verfasstheit einer Gesellschaft beispielhaft verdichtet und »die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind.«⁵⁰ Die Stiftung von Heimat durch die Inszenierung von Vertrautheit ist in der Regel gleichbedeutend mit der Schaffung einer solchen Heterotopie, und vieles, was dabei entsteht, hat leider auch eine repressive Seite.

49 Hertzberger, *Vom Bauen* (wie Anm. 46), S. 22.

50 Michel Foucault, *Andere Räume* (1967), in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1993, S. 39.

»Woanders weiß er selber, wer er ist, hier wissen es die anderen. Das ist Heimat«⁵¹, hat der Schriftsteller und Kabarettist Frank Goosen in seinem Roman »Sommerfest« geschrieben, und das klingt mindestens genauso bedrohlich wie beruhigend. Zuweilen könnte es also angeraten sein, sich der Vertrautheit zu verweigern oder sie zumindest nicht allzu sehr zu inszenieren. Das Bauen von Heimat birgt eben auch Gefahr.