

MATTHIAS NOELL

ÄRMLICH, SPURENLOS, EINFACH, BEFREIT

ÄRMLICH, SPURENLOS, EINFACH, BEFREIT. »NEIN, MEINE ZIMMER SOLLEN KEIN MUSEUM SEIN.«⁰¹

»Die ehemalige Repräsentation, die ehemalige Behaglichkeit ist öder Ballast. Der Mensch braucht Bett, Tisch, Stuhl, Schrank, die Sachlichkeit ergibt sich ohne weiteres aus der Armut.«⁰²

ÄRMLICH

Was Gabriele Tergit 1931 im *Berliner Tageblatt* so salopp wie plakativ gegenüberstellte, die als überladen, willkürlich und unehrlich empfundene Einrichtung der Kaiserzeit und die der Armut entlehnte moderne Inneneinrichtung der Zwischenkriegszeit, erweist sich bei näherer Betrachtung als vielschichtig und mehrdeutig. Wir lesen von der – wenn auch nur scheinbaren – Mühelosigkeit des Neuen Wohnens, das ›ohne Weiteres‹ das typische Interieur des 19. Jahrhunderts als *passé*, als vergangen propagierte. Man hatte sich mit Adolf Loos und seiner Verheißung der Ornamentlosigkeit längst auf den Weg der Reduktion des Einrichtungsapparates gemacht und wartete auf Erlösung: »Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die zeit ist nahe, die erfüllung wartet unser.«⁰³ Ohne Weiteres zu leben bedeutete, die Form der Alltagsgegenstände und auch ihre Menge mühelos, nahezu automatisch und in jedem Fall folgerichtig zu minimieren. Von Paul Mebes war noch 1908 dezent angemahnt worden, das Ornamentieren doch bitte »nach

01 Adolf Behne, »Das Zimmer ohne Sorgen. Wie unsere Kinder wohnen werden«, in: *Uhu. Das neue Ullsteinmagazin* (1926 / 27), H. 1, S. 22–35, S. 24. Vgl. zu Behne auch Frederic J. Schwartz, »Form Follows Fetish: Adolf Behne and the Problem of ›Sachlichkeit‹«, in: *Oxford Art Journal* 21 (1998), H. 2, S. 47–77.

02 Gabriele Tergit, »Umzug 1931« (1931), in: dies., *Atem einer anderen Welt. Berliner Reportagen*, hg. v. Jens Brüning, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 30–32, S. 32. Vgl. hierzu Ines Lauffer, *Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*, Bielefeld: Transcript, 2011, S. 117.

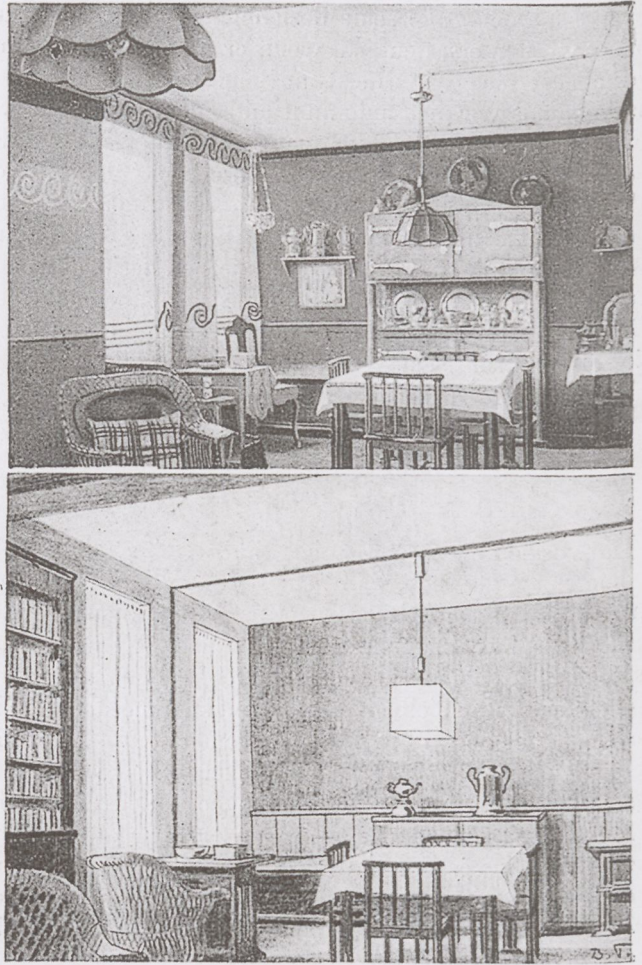


Abb. 44. Umgestaltung eines bürgerlichen Wohnzimmers
 Oberer Büfetteil mit der Aussteuer der Töchter auf den Boden! Fenster
 und Bibliothek „entkleidet“. Deckenteilung zur Lösung der Leitungen. Noch
 zu viel Möbel, aber die Hausfrau hält sie für unentbehrlich

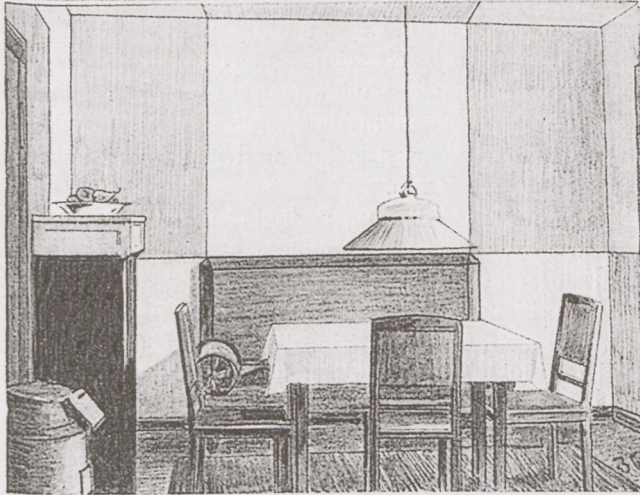
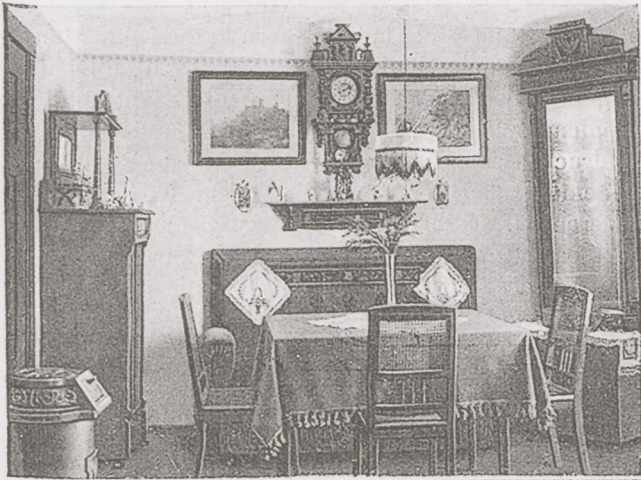


Abb. 45. Umgestaltung eines Arbeiterwohnzimmers

Alle Möbel beibehalten, Korrektur der Stühle durch Schwarzleinenbezug, Spiegelglas am Kleiderschrank im Schlafzimmer angebracht, Regulator durch Taschenuhren überflüssig, Wände mit klarer Farbaufteilung (dunkle Ecken hell), Sofa mit Leinenbezug, oberer Vertikoteil hell gestrichen, Lampe niedriger mit Papierschirm

weder auf Kitsch oder solche Reproduktionen und kleinere Graphiken, die man viel besser nur dann ansieht, wenn man ei-



69. Dinge, deren Reinigung kein Kopfzerbrechen mehr macht, wenn sie nicht vorhanden sind!

wirklich genußreicher Hingabe und also am besten, wie Tati in einer Mappe aufbewahrt. Bilder sieht doch jedes Zimm unfreundlich aus,“ höre ich j meine Leserinnen rufen. Ga nicht, ben, 1 nämlich daß d auf ar warm erfrisch worübe noch 2 ren w übrigen diejeni, eß nich

☒ 2 Weniger Dinge, weniger Arbeit, aus: Erna Meyer, *Der Neue Haushalt. Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Hausführung*, 1926.

Möglichkeit⁰⁴ zu beschränken. Bruno Taut machte daraus in der Zwischenkriegszeit schon eine »erbarmungslose« Abmagerungskur durch Entfernen oder Absägen der Verzierungen: »[...] selbst die schlechtesten Ramschmöbel haben noch einen konstruktiven Körper, man schöpft sozusagen nur das Fett ab«, dekretierte er 1924 in *Die neue Wohnung*, und auch »überflüssige Kissen, Decken, Nippes, Vasen, Bildchen, Fächer, Haussegen, Sprüche und alles dies gehen den Weg des Irdischen«⁰⁵. ☒ 1 Die wissenschaftlich nüchtern, aber vergleichbar argumentierende Nationalökonomin und Herausgeberin der Zeitschrift *Neue Hauswirtschaft* Erna Meyer riet in ihrem Buch *Der Neue Haushalt* 1926 zur Entsorgung derjenigen übriggebliebenen »Dinge, deren Reinigung kein Kopfzerbrechen mehr macht, wenn sie nicht mehr vorhanden sind!«⁰⁶ ☒ 2 Auch sie mahnte unbedingte Ornamentlosigkeit an, wenn es an die Rahmung und Hängung derjenigen Stücke ginge, an denen »bedeutsame Erinnerung« hänge: »Daß die Rahmen dieser geretteten Lieblinge keine Schnörkel und sonstige Staubfängerverzierungen aufweisen dürfen, versteht sich von selbst.«⁰⁷ Adolf Behne drückte sich drastischer aus: »Der Mensch ein Sklave seiner Wohnung.

03 Adolf Loos, »Ornament und Verbrechen« (1908), hier zit. nach ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Adolf Opel, Wien: Lesethek, 2010, S. 363–373, S. 365.

04 Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, 2 Bde., hier Bd. 1, München: Bruckmann, 1908, S. 11.

05 Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1924, S. 61.

06 Erna Meyer, *Der Neue Haushalt. Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Hausführung*, Stuttgart: Franckh, 1926, hier zit. aus der 27. Aufl. 1927, Bildunterschrift Abb. 69, S. 80.

07 Ebd., S. 81.

Ununterbrochenes Staubwischen. Nippes, die umgestoßen werden und zerbrechen. Tigerfelle, über die man stolpert.«⁰⁸ Der formale und stilistische Überhang wurde zum bedeutungslosen Ballast einer fehlgeleiteten, zu überwindenden Epoche. Repräsentation und Behaglichkeit, von Behne wie später von Tergit in ein schwieriges Amalgam verschmolzen, wurden nun gründlich entsorgt. Die Anweisungen zum Aufräumen, Wegwerfen, Aussortieren der Wohnreformer*innen führten Erna Meyer zu der Hochrechnung, dass »neun Zehntel alles dessen, was jetzt noch an unseren Wänden hängt, auf alle Fälle getrost« entfernt werden könne – und »nur ganz wenige Stücke können es sein, die so tief an unser Inneres rühren, daß sie uns wirklich unentbehrlich scheinen«⁰⁹. Auch Adolf Behne konnte dem »modernen Menschen« lediglich ein »Minimum von Hausrat« zugestehen.¹⁰

Der formalästhetischen, kunsttheoretischen Bereinigung des Raums, wie sie insbesondere durch die in Zeitschriften und Büchern publizierten Fotografien und manchmal auch Zeichnungen vermittelt wurde, war die medizinisch-wissenschaftliche vorangegangen: Die Umsetzung von Erkenntnissen aus dem Bereich der Hygiene – luftige und sonnendurchflutete Zimmer, neue Materialien wie Linoleum, glattere Oberflächen zur Reduktion von Schmutz und damit zur Eindämmung von Keimen und Bakterien – bereitete den Boden für eine nach der Jahrhundertwende verschärft geführte Debatte um die neuen Gestaltungsparameter. Viele Neuerungen aus den Sanatorien fanden den Weg in den »modernen« Haushalt wie der »in Krankenhäusern längst übliche Abfallkübel mit selbstschließendem, durch den Fuß zu betätigendem Deckel«¹¹, »unentbehrlich in jedem modernen Haushalt! Einfach – Dauerhaft – Sauber – Hygienisch – Bequem – Sparsam«¹², pries das Medizinische Warenhaus Frankfurt am Main in einer Reklame seinen Mülleimer »Klipp-Klapp« an. Der Ablehnung des als unhygienisch empfundenen, angefüllten Raums entsprach die Sehnsucht nach einer Befreiung von einer allgemeinen Verstaubtheit, wie es Walter Benjamin in seinem *Moskauer Tagebuch* festhielt:

»Bei Anblick der hundert Decken, Konsolen, gepolsterten Möbel, Gardinen kann man vor Beklemmung kaum atmen; die Luft muß dick von Staub sein. [...] Solche Kleinbürgerzimmer sind Schlachtfelder, über die der verheerende Ansturm des Warenkapitals siegreich dahingefegt ist, es kann nichts Menschliches mehr da gedeihen.«¹³

Der Reduktion von ornamentaler Dekoration folgte eine dezidierte Verwendung von Form, Material und Farbe, eine Befreiung der Gestaltungsmittel von ihren gegenseitigen Einschränkungen. Alfred Lichtwark hatte die formale Reduktion bei gleichzeitiger großflächiger Verwendung von Farbe um die Jahrhundertwende verbreitet, denn die Farbe bewirke »unendlich viel mehr als jede denkbare plastische Verzierung«¹⁴. Mit ihm forderte auch Fritz Schumacher eine zeitgemäße Gestaltung: »[...] vereinfache deine Formen, um mit Erfolg farbig wirken zu können; wirf leere

08 Behne 1926/27 (wie Anm. 1), S. 26.

09 Meyer 1927 (wie Anm. 6), S. 80.

10 Behne 1926/27 (wie Anm. 1), S. 25.

11 Meyer 1927 (wie Anm. 6), S. 110.

12 Werbeanzeige, in: ebd., S. 192.

13 Walter Benjamin, »Moskauer Tagebuch« (1926/1927), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 292–409, S. 332.

14 Alfred Lichtwark, »Palastfenster und Flügelthür« (1899), in: ders.: *Eine Auswahl seiner Schriften*, hg. v. Wolf Mannhardt, 2 Bde., hier Bd. 1, Berlin: Cassirer, 1917, S. 227–351, S. 251.

langweilige Formen über Bord und benutze statt ihrer die Farbe [...]«. ¹⁵ Die Abwendung von den Stilepochen aber ging nicht ohne eine neue historische Verortung und Anlehnung einher, die man vorzugsweise in der Zeit *Um 1800* fand, wie Paul Mebes 1908 sein viel gelesenes Buch betitelte. ¹⁶ In den häufig anonymen, handwerklich hergestellten Alltags- und Einrichtungsgegenständen der vorindustriellen Zeit sah man eine schlichte, ehrliche und qualitätsbewusste Herstellung von Alltagsgegenständen und deren zurückhaltenden Einsatz im Interieur. Erna Meyer verwendete diesen historischen Rückbezug als Vergewisserung, dass das Neue durchaus nicht ohne Vorstufen zu denken sei: »Ein Blick auf die Raumgestaltung früherer Jahrhunderte wird ihn [den Bewohner, M. N.] übrigens lehren, daß er damit nur zur vornehmen Gepflogenheit edlerer Kulturzeitalter zurückgekehrt ist.« ¹⁷ Mebes selbst verwies auf die kleinen, unbedeutenden und anonymen Bauten, »Werke, an welchen die große Menge meist achtlos vorübergeht, und die auch von einer großen Anzahl Architekten mit mitleidigem Achselzucken als nüchtern oder gar ärmlich abgetan werden.« ¹⁸

15 Fritz Schumacher, »Farbige Architektur«, in: *Der Kunstwart* 14 (1901), H. 20, S. 297–302, hier S. 297.

16 Mebes 1908 (wie Anm. 4).

17 Meyer 1927 (wie Anm. 6), S. 81.

18 Mebes 1908 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 22.

SPURENLOS

Die Wendungen von Mebes und Tergit ähneln sich und schlugen sich auch in anderen Texten und Textgattungen nieder, wie beispielsweise in den Schriften von Walter Benjamin zum Thema des bürgerlichen Interieurs, dem hier eine »neue Armut« gegenübergestellt wurde: »Der große Dichter André Gide hat einmal gesagt: Jedes Ding, das ich besitzen will, wird mir undurchsichtig. Träumen Leute wie Scheerbar etwa darum von Glasbauten, weil sie Bekenner einer neuen Armut sind?« ¹⁹ Die Wohnenden des 19. Jahrhunderts haben sich, so Benjamin, in ihr Futteral zurückgezogen und sich mit allerhand Gegenständen in diesem privaten Raum eingerichtet: »Das Interieur ist nicht nur das Universum sondern auch das Etui des Privatmanns. Wohnen heißt Spuren hinterlassen. Im Interieur werden sie betont. Man ersinnt Überzüge und Schoner, Futterals und Etuis in Fülle, in denen die Spuren der alltäglichsten Gebrauchsgegenstände sich abdrücken. Auch die Spuren des Wohnenden drücken sich im Interieur ab.« ²⁰

19 Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut« (1933), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 213–219, S. 217.

20 Walter Benjamin, »Das Passagen-Werk«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 53, vgl. auch S. 292, 298.

Die Motive des Abdrucks und der Spur des Individuums in seinem Interieur hatte Benjamin sowohl der Beobachtung seiner Kindheit als auch der Literatur entnehmen können, zum Beispiel Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, dessen erste Bände er zusammen mit Franz Hessel 1930 übersetzt hatte. Und auch Georges Rodenbach hatte die Erinnerung an eine Verstorbene im Interieur in *Bruges-la-Morte* 1892 in sehr vergleichbaren Bildern des »Abdrucks« und der Überreste beschrieben:

»Er wollte selbst Hand anlegen, wenn man die Dinge zum Abstauben anfassen musste, diesen oder jenen wertvollen Nippes, diesen oder jenen Gegenstand der Toten, ein Kissen, oder den Ofenschirm, den sie selbst angefertigt

hatte. Ihm kam es vor, als ob ihre Finger überall auf diesen unberührten, unveränderten Möbeln ruhten, auf jenen Sofas, Diwans und Fauteuils hatte sie gesessen, und diese hatten die Form ihres Körpers sozusagen bewahrt. Die Vorhänge fielen noch in denselben Falten, die sie ihnen gegeben hatte. Und es schien, als ob die glatte Oberfläche der Spiegel nur vorsichtig mit Schwämmen und Tüchern berührt werden dürfe, um ihr Gesicht nicht zu verwischen, das tief darin schlief.«²¹

Im Interieur von Hugues Viane, an diesem Ort eines übersteigerten Totenkults, war jede weitere Person ein Eindringling; die Gegenstände und der Abdruck der Verstorbenen waren ausschließlich auf die eine darin wohnende Person gerichtet. Eine Passage aus Benjamins Text *Erfahrung und Armut*, die sich nahezu identisch auch in *Spurlos Wohnen* findet, liest sich wie eine Antwort auf Rodenbachs extreme Privatheit:

»Betritt einer das bürgerliche Zimmer der 80er Jahre, so ist bei aller ›Gemütlichkeit‹, die es vielleicht ausstrahlt, der Eindruck ›hier hast du nichts zu suchen‹ der stärkste. Hier hast du nichts zu suchen – denn hier ist kein Fleck, auf dem nicht der Bewohner seine Spur schon hinterlassen hätte: auf den Gesimsen durch Nippessachen, auf dem Polstersessel durch Deckchen, auf den Fenstern durch Transparente, vor dem Kamin durch den Ofenschirm.«²²

Diese Ausrichtung auf das Innere habe sich Benjamin zufolge inzwischen umgedreht: »Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende.«²³ Beeinflusst unter anderem durch die Lektüre der Schriften Adolf Behnes und Sigfried Giedions erkannte Benjamin in den vielfältigen Durchdringungen von Innen- und Außenraum sowie der Transparenz der modernen Architektur einen radikalen Bruch mit den nach innen gerichteten Wohnwelten des 19. Jahrhunderts und ihren Bedeutungszuweisungen an Gegenstände oder sogar ganze Arrangements.²⁴ Das moderne Interieur und mit ihm seine modernen Bewohner*innen, so Benjamin weiter ohne erkennbare Wehmut, negieren diese Einschreibung in die Wohnung, werden zu positiven Barbaren, die von vorne beginnen und mit Wenigem auskommen, die reinen Tischen machen.²⁵ Die moderne Gestaltung, die Paul Scheerbart, Adolf Loos, Le Corbusier und das Bauhaus propagierten, verhindere die Verhaltensweisen des 19. Jahrhunderts, verhindere das Hinterlassen von Spuren im Interieur:

»›Verwisch die Spuren!‹ heißt der Refrain im ersten Gedicht des ›Le-sebuch für Städtebewohner‹. Hier im bürgerlichen Zimmer ist das

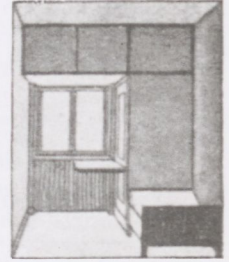
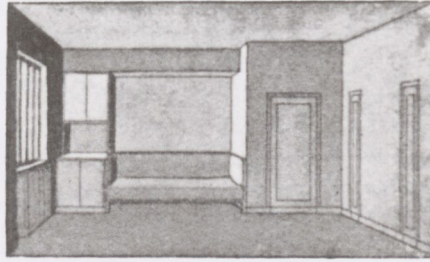
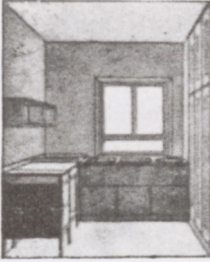
21 Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris: E. Flammarion, 1892, S. 8: »Il voulait manier lui-même, quand il les fallait déranger pour l'enlèvement des poussières, tel bibelot précieux, tels objets de la morte, un coussin, un écran qu'elle avait fait elle-même. Il semblait que ses doigts fussent partout dans ce mobilier intact et toujours pareil, sofas, divans, fauteuils où elle s'était assise, et qui conservaient pour ainsi dire la forme de son corps. Les rideaux gardaient les plis éternisés qu'elle leur avait donnés. Et dans les miroirs, il semblait qu'avec prudence il fallût en frôler d'éponges et de linges la surface claire pour ne pas effacer son visage dormant au fond.« Übersetzung M. N.

22 Benjamin 1933 (wie Anm. 19), S. 217; ders., »Denkbilder, Kurze Schatten II, Spurlos wohnen« (1933), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 427–428, S. 428.

23 Benjamin 1991 (wie Anm. 20), S. 292.

24 Vgl. hierzu Heinz Brüggemann, »Walter Benjamin und Sigfried Giedion oder die Wege der Modernität«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (1996), H. 3, S. 443–474. Vgl. ders., »Passagen«, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., hier Bd. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 573–618. Zur Transparenz im Kontext Neuen Bauens, Wohnens wie auch Sehens vgl. den Beitrag von Cora Waschke im vorliegenden Band.

25 Benjamin 1933 (wie Anm. 19), vor allem S. 215–219.



☒ 3 Unpersönliche Möbel, aus: Ludwig Hilberseimer, *Grosstadtbauten*, 1925.

entgegengesetzte Verhalten zur Gewohnheit geworden. Und umgekehrt nötigt das ›Intérieur‹ den Bewohner, das Höchstmaß von Gewohnheiten anzunehmen, Gewohnheiten, die mehr dem Intérieur, in welchem er lebt, als ihm selber gerecht werden. Das versteht jeder, der die absurde Verfassung noch kennt, in welche die Bewohner solcher Plüschgelasse gerieten, wenn im Haushalt etwas entzweigegangen war. Selbst ihre Art sich zu ärgern – und diesen Affekt, der allmählich auszusterben beginnt, konnten sie virtuos spielen lassen – war vor allem die Reaktion eines Menschen, dem man ›die Spur von seinen Erdetagen‹ verwischt hat. Das haben nun Scheerbart mit seinem Glas und das Bauhaus mit seinem Stahl zuwege gebracht: sie haben Räume geschaffen, in denen es schwer ist, Spuren zu hinterlassen.«²⁶

26 Ebd., S. 217–218.

27 Behne 1926/27 (wie Anm. 1), S. 22–23.

28 *Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat. 21 Wohnungen aus einem Wettbewerb der Bauwelt*, Berlin: Verlag der Bauwelt, 1924, S. 63.

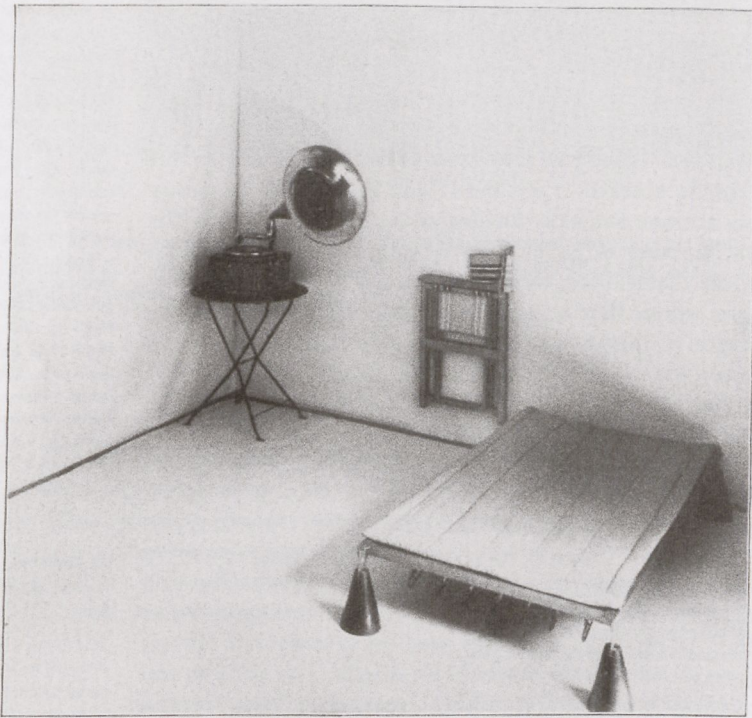
29 Hannes Meyer, »Die Neue Welt«, in: *Das Werk* 13 (1926), H. 7, S. 205–224, S. 221. Vgl. auch K. Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Cambridge/Mass.: MIT Press, 1992.

Als die Idealbilder bereinigter »Räume von besonderer Ruhe und Klarheit, wie sie der moderne, übernervöse Großstadtmensch braucht«²⁷, können die Visualisierungen von Ludwig Hilberseimer gelten. ☒ 3 Mit seinen 1923 entstandenen Zeichnungen, deren augenscheinliche Unbewohntheit von ihrer Darstellungsform der orthogonalen, vedutenhaften Projektion unterstrichen wird, nahm Hilberseimer die Ästhetik des Kargen vorweg und versetzte die Betrachter*innen seiner bühnenartigen Imaginationen in die Rolle von Besucher*innen eines Schauspiels. Ihm ging es darum, so der Begleittext zu seiner Einreichung zum *Bauwelt*-Wettbewerb, mit seinen unpersönlichen, neutralen Einbaumöbeln zu ermöglichen, das »Mobilier der Bewohner auf Betten, Sitzmöbel und Tische«²⁸ zu beschränken. ☒ 4 Hannes Meyer ging die Reinigungsaktion mit seinem *co-op Interieur*, dessen wirkungsvolle fotografische Inszenierung des Basler Fotografen Theodor Hoffmann auch Behne in seinem Artikel *Das Zimmer ohne Sorgen* abbildete, umgekehrt an. Es ist ebenso menschenleer und rückstandsfrei, stellt allerdings kaum noch eine Wohnung dar, wie sie uns in Bruno Tauts zeichnerischen Umgestaltungen von Wohnräumen noch deutlich entgegentritt. Vgl. ☒ 1 Aber es sind im Unterschied zu Hilberseimers Wohnung die beweglichen Gegenstände in den Mittelpunkt gerückt.²⁹ Die spurlos und flexibel lebenden Großstädter*innen sind in diesem

Denken wir einen Augenblick an die Bilder des Rubens oder des van Dyk. Ich bestreite natürlich nicht ihre Metier-Qualitäten, aber ich finde sie in einem erstaunlichen Maße gleichartig. Rubens, um bei ihm zu bleiben, hat doch herrliche Reisen gemacht — nach Italien (Venedig, Mantua, Rom, Mailand), nach Spanien, nach Frankreich, nach England. Aber wenn wir den Atlas seiner Bilder durchsehen, so scheint er immer nur in Antwerpen gewesen zu sein. Es könnte aber auch ebensogut Rom oder London

oder Paris oder irgendein anderer international bedeutender Platz gewesen sein. Rubens war nirgends... er war überall im Atelier. Sicherlich hat er empfunden und gelebt... aber hinter einem Wall von Kunst, von Kunst umstellt. Was er an allen Orten gesehen hat, war Malerei — und was er weiter gab, war Malerei.

Kunst, die sich zwischen die Elemente und uns stellt, hat nicht mehr unsere Liebe. Wir lieben die lebendigen Dinge selbst. Und je ursprünglicher, je



Phot. Hoffmann, Basel

Extreme


Ein modernes Zimmer, das nicht nach jedermanns Geschmack sein wird. Aber vielleicht braucht man wirklich nicht mehr, um glücklich zu sein, als ein Bett, einen Tisch und ein Grammophon (Archit. Hannes Meyer-Basel)

28

☒ 4 Genormte, unpersönliche Form am Beispiel des *co-op Interieurs* von Hannes Meyer, Fotografie (Ausschnitt) von Theodor Hoffmann, aus: Adolf Behne, *Das Zimmer ohne Sorgen. Wie unsere Kinder wohnen werden*, 1926 / 27.

nomadischen Standard-Interieur einer *Neuen Welt*, so der Titel von Meyers Artikel, nur noch in den vereinheitlichten Grundbedürfnissen des Sitzens (notfalls auch zu zweit), Liegens und Hörens gegenwärtig.

Andere Gegenstände sind gänzlich oder in enigmatische gläserne Standard-Vorratsbehälter mit Schraubdeckel verbannt – vielleicht, um sie für die längeren Abwesenheiten haltbarer zu machen: »Typische Standardwaren internationaler Herkunft und Gleichförmigkeit sind: Der Klappstuhl, das Rollpult, die Glühbirne, die Badewanne, das Reisegrammophon. Sie sind Apparate der Mechanisierung unseres Tageslebens. Ihre genormte Form ist unpersönlich. Ihre Anfertigung erfolgt serienweise.«³⁰ Hannes Meyers Sparanleitung ist radikal, sie lässt nur noch standardisierte Dinge zu, das Resultat aber sei dadurch entlastend: »Dem Halbnomaden des heutigen Wirtschaftslebens bringt die Standardisierung seines Wohnungs-, Kleidungs-, Nahrungs- und Geistesbedarfes lebenswichtige Freizügigkeit, Wirtschaftlichkeit, Vereinfachung und Entspannung.«³¹

1927 richtete Marcel Breuer die Berliner Wohnung für das Ehepaar Hildegard und Erwin Piscator mit einem »Minimum an Möbeln«³² ein.  5 In den Fotografien von Lotte Jacobi können wir, ganz im Gegensatz zu jenen von Martha Huth, die eine vergleichbare Wohnung von Breuer ablichtete, die materiellen, formellen und ideologischen Umwertungen sehen, deren Lesart als Räume spurenlos lebender Protagonist*innen der Moderne Benjamin nach seiner Lektüre von Bertolt Brechts *Lesebuch für Städtebewohner* entwickelt hatte.³³ Das geschichtslose Ich lebt auf den Augenblick beschränkt, unstet und besitzlos, die weiteren Imperative Brechts lauten: »Aber bleibe nicht sitzen!«, oder: »Spare nicht!«³⁴

Nicht zuletzt ging es bei der Lösung des Wohnungsproblems also darum, die wohnende Bevölkerung davon zu überzeugen, nicht unnötig an den ererbten Mustern und Dingen und deren schlechten Begleiterscheinungen festzuhalten. Denn auch wenn die Architekt*innen den Mietenden zu dienen haben, so sei es an diesen, »vernünftig und einsichtig« auf Veränderungen zu reagieren, denn: »Wohin würden wir denn kommen, wenn wir den heutigen Durchschnittsmieter als Norm anerkennen würden? Eher zurück als vorwärts.«³⁵ Zwischen der Durchsetzung einer modernen Wohnform und dem erkannten Zustand musste ein Vermittlungsprozess eingeschaltet werden, der nur als Reihe von Erziehungsmaßnahmen gedacht werden konnte: Erziehung zu gutem Geschmack und zu größtmöglicher Sachlichkeit. Man konstatierte eine Form der »Mitschuld« der Mieter*innen an ihrer Wohnsituation, ähnlich wie man schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts den Arbeiter*innen einen eigenen Anteil an ihrer Misere vorgeworfen hatte, die »so häufig eine Folge des Lasters«³⁶ sei, wie es Napoléon III. in seinem auch im deutschsprachigen Raum verbreiteten Text über *Die Verteilung des Pauperismus* dargestellt hatte. Nicht immer schafften es die Protagonist*innen des Neuen Wohnens aber, sich von dem Generalvorwurf des Kasernenhaften ausreichend zu distanzieren, und so traf er nicht nur Gabriel Veugny und seine *Cité Napoléon* im 19. Jahrhundert, sondern auch

30 Meyer 1926 (wie Anm. 29), S. 221, 223.

31 Ebd., S. 223.

32 Zitat aus Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, Zürich u.a.: Füssli, 1929, Bildunterschrift Abb. 26.

33 Lotte Jacobi für Ullstein Bilderdienst, publ. erstmals in Hildegard Piscator, »Das Heim Piscators«, in: *Die Dame* 55 (1928), H. 14, S. 10–12. Zu Lotte Jacobi vgl. allgemein Marion Beckers, Elisabeth Moortgat (Hg.), *Atelier Lotte Jacobi. Berlin New York, Ausst.-Kat.*, Berlin: Nicolai, 1997. Bertolt Brecht, »[Gedicht 1]«, in: ders., *Lesebuch für Städtebewohner* (1930), zit. nach ders., *Werke, Große Frankfurter u. Berliner Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u.a., Bd. 11, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 157. Zu Martha Huth vgl. Christian Wolsdorff, »In welchem Style wollen wir wohnen?«, in: *Berliner Lebenswelten der zwanziger Jahre. Bilder einer untergegangenen Kultur. Photographiert von Martha Huth*, hg. v. Bauhaus-Archiv Berlin u.a., Frankfurt a. M.: Eichborn, 1996, S. 20–29.

34 Ebd.

35 Adolf Behne, *Neues Wohnen – Neues Bauen*, Leipzig: Hesse & Becker, 1927, S. 31.

36 Charles-Louis-Napoléon Bonaparte, *L'extinction du paupérisme*, Paris: Pagnerre, 1844. Deutsche Übersetzung nach der 3. Aufl. des Originals: *Die Verteilung des Pauperismus*, Plauen: Schröter, 1849, S. 3.

Wohnbarmachung
des Mietshauses

MARCEL BREUER

Schlafzimmer
Piscator

Berlin
1927/28

Minimum an Möbeln.
(Man beachte wie
auch der Schrank
keine „Fassade“ mehr
hat, sondern mög-
lichst allseitig benütz-
bar wird.)
(Links: Sportgerät)

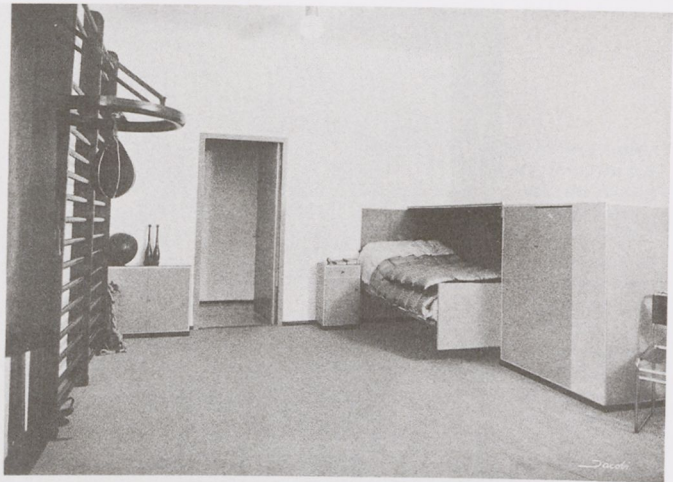


Foto: Jakobi.

☒ 5 Minimum an Möbeln am Beispiel der Schlafzimmereinrichtung der Wohnung Piscator von Marcel Breuer, 1927–1928, Fotografie von Lotte Jacobi, aus: Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, 1929.

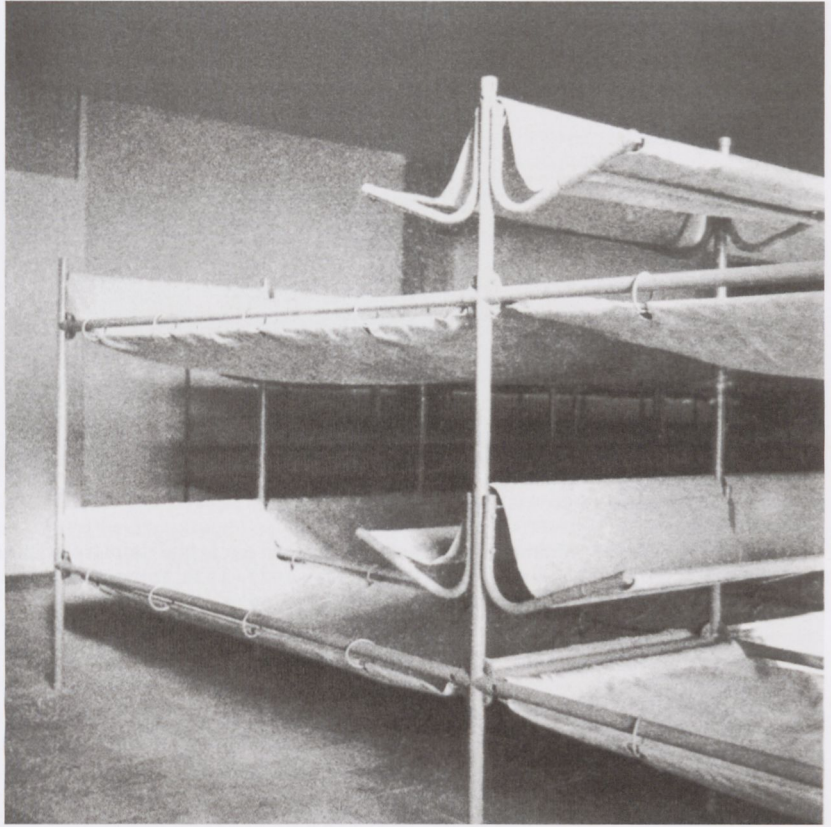
Walter Gropius und Marcel Breuer mit ihren Wohnkonzepten auf der Ausstellung der *section allemande* 1930 in Paris.³⁷ Zum Kasernenbild gesellten sich nicht selten jene des Krankenhauses, des Kreuzgangs und der Mönchszelle, die von den Protagonist*innen der Moderne wiederum durchaus als positiv konnotierte Metaphern verstanden und eingesetzt wurden.

EINFACH

Die im Diskurs um die moderne Architektur und die moderne Wohnung aufkommenden Begriffe ›Armut‹ oder ›ärmlich‹ lassen es plausibel erscheinen, den sozialpolitischen Hintergrund der Wohnungsdebatte seit der Industrialisierung einzubeziehen und auf weitere Bedeutungsebenen zu befragen. Ging es doch den Protagonist*innen explizit um die Verbesserung der Wohnbedingungen gerade der unterprivilegierten Bevölkerung und um eine reformierte Wohnungsbaupolitik. So begann Adolf Behne sein Buch *Neues Wohnen – Neues Bauen* beispielsweise mit dem grundsätzlichen Hinweis: »Die Behandlung des Wohnbauproblems ist in hohem Maße eine politische Aufgabe [...]«. ³⁸ Benjamin, Giedion, Brecht oder auch Behne hatten sich eingehend mit den architektonischen und sozialen Bedingungen der modernen Großstadt beschäftigt, nicht zuletzt auch mit den Utopien eines Charles Fourier. Im Kampf gegen das

³⁷ Vgl. z.B. Yvanhoé Rambosson, »Les erreurs de goût des décorateurs allemands au Salon du Grand Palais. Le public reconnaît leurs qualités pratiques mais ne se plaît pas dans leurs ensembles«, in: *Comœdia*, 6. Juni 1930, S. 1–2. Zum Vorwurf der Kaserne im 19. Jahrhundert vgl. Marie-Jeanne Dumont, *Le logement social à Paris, 1850–1930. Les habitations à bon marché*, Paris: Mardaga, 1991, S. 11, 18, 20, 89, 151.

³⁸ Behne 1927 (wie Anm. 35), S. 6.



☒ 6 Betten für Obdachlose in der *Cité de refuge* von Charlotte Perriand, Paris, Fotografie von Charlotte Perriand, um 1933.

Interieur, den Kitsch, die Kunst an den Wänden und die »nervöse Ratlosigkeit des Kunstgewerbes«³⁹ versuchte man es mit einer Umwertung der Armutsvorstellung und hielt sich an die Arbeiterwohnung: »[D]ie Sachlichkeit ergibt sich ohne weiteres aus der Armut.«⁴⁰

1845, ein Jahr nach Erscheinen von Napoléons III. erwähn- ter Schrift, hatte Philippe-René Marchand mit seinem Werk über den Pauperismus einen restriktiven Entwurf einer neuen Gesellschaft geliefert, in der Arbeiter*innen und Arme ihren würdigen Platz finden und die angeblich Fehlgeleiteten mit einer Reihe von Regulierungsmaßnahmen zu ihrem Glück geführt werden sollten. Letztere sollten, anstelle eines Gefängnisses in einer sogenannten »Ville de refuge«, einer Stadt der Zuflucht, untergebracht werden. Dort hätte man ihnen die notwendigen Erziehungsmaßnahmen angedeihen lassen, zu denen auch das Wohnen zählte. Marchand lieferte hierfür auch einen knappen Entwurf einer kleinen Wohnung mit ihrem notwendigsten Mobiliar für die nicht ganz

³⁹ Meyer 1926 (wie Anm. 29), S. 221.

⁴⁰ Tergit 1931 (wie Anm. 2), S. 32.

freiwilligen Bewohner*innen. Ein karges Interieur für diejenigen, die außer der Arbeit, die man ihnen so hilfsbereit anbot, nichts weiter benötigten. Ein Interieur, in dem nichts von der Läuterung ablenken sollte:

»So bleibt uns noch, jede Wohnung mit dem passenden Mobiliar auszustatten. Ich beschränke mich dabei auf das Notwendigste, denn jeder soll die Freiheit besitzen, die Einrichtung nach seinem eigenen Geschmack und den eigenen Bedürfnissen zu ergänzen. Eine einfache Hängematte zum Schlafen, dann ein kleiner Tisch, eine hölzerne Sitzgelegenheit, schließlich einige Gefäße aus Keramik, ist das nicht ausreichend für jeden, dem alle Arbeitsmöglichkeiten geboten werden?«⁴¹

41 Philippe-René Marchand, *Du paupérisme*, Paris: Librairie de Guillaumin, 1845, S. 475–478, S. 478: »Resterait à doter chaque maisonnette de son mobilier. Je le réduis aussi au plus étroit nécessaire, parce que chacun serait libre de le compléter selon ses goûts et ses besoins. Pour coucher, un simple hamac, ensuite une petite table, un siège en bois, enfin quelques vases de terre, n'est-ce pas tout autant qu'il en faut pour des hommes à qui tous les moyens de travail seraient offerts?«
Übersetzung M. N.

Ein Vergleich zweier medial unterschiedlicher Bilder aus zwei Epochen, des utopisch-deskriptiven Marchands aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und des fotografisch-dokumentarischen aus dem Obdachlosenasyl Le Corbusiers zu Beginn der 1930er Jahre, offenbart eine Ähnlichkeit der imaginierten und beschriebenen mit den hergestellten und verwendeten Möbeln. Die Armée du Salut, die französische Heilsarmee, hatte Marchands Begriff der ›Ville de refuge‹ 1933 übernommen, als sie in Paris ihre *Cité de refuge* für Obdachsuchende von Le Corbusier, Pierre Jeanneret und Charlotte Perriand planen, errichten und ausstatten ließ.

☒ 6 Terminologisch knüpfte man mit dieser Stadt der Zuflucht eher an Tony Garniers *cité industrielle*, eine *cité ouvrière*, wie beispielsweise jene berühmte französische Arbeitersiedlung in Mulhouse, oder auch die Übersetzung der Howardschen *garden city* als *cité jardin* an als an eine allgemeine *ville*. Dabei ging es wohl in erster Linie um das Konzentrierte und baulich Abgeschlossene des Begriffs der *cité*, denn einer Broschüre der Heilsarmee aus dem Jahr 1929 ist die Vision einer besseren Zukunft mitsamt ihrem erzieherischen Programm innerhalb der Grenzen des Gebäudes ablesbar: »Eine Stadt, in der der Arme auf den richtigen Weg zurückfindet.«⁴² Auch hier also suchten arme ›Verirrte‹ nach dem rechten Weg, den man ihnen mit der Hilfe dieser Zufluchtsstätte wies.

42 Aus einer Broschüre der Armée du Salut von 1929: »Une cité où le pauvre retrouvera son chemin.«

Der Diskurs um die Einfachheit der Form, die im Fall der *Cité de refuge* natürlich vor allem von ihren hygienistischen, sozialreformerischen und ökonomischen Parametern bestimmt worden war, aber rührte an die Grundfesten der Architekturtheorie, denn hier ging es auch um die Angemessenheit von Dekor und Form in Relation zur Bestimmung, also dem Inhalt der Architektur und ihrer Ausstattung. Das betraf einerseits die schon seit dem 18. Jahrhundert diskutierte Reduktion des ornamentalen Apparats als solchen, aber auch die Frage nach der angemessenen Dekoration von Unterkünften für die Armen. Jacques-François Blondel kann als einer der vehementesten Verfechter des Kampfes gegen ein übermäßig und daher falsch angewendetes Ornament in Architektur und Interieur gelten, dem er die Einfachheit der Form entgegensetzte:

»wir sind überzeugt, dass die kleinen Details, die wir an einigen [Gebäuden] gesehen haben, niemals wirkliche Schönheit hervorbringen; man

muss sich ins Gedächtnis rufen, dass zu viel Ornament Unvollkommenheit hervorruft, unmäßig wirkt und sich so vom hohen Geschmack der schönen Einfachheit entfernt, der vor allem von den berühmten Persönlichkeiten bevorzugt wird.«⁴³

Marc-Antoine Laugier wiederum äußerte sich in seinem *Essai sur l'architecture* dezidiert zu einem angepassten formalen Aparat der einfachen Gebäude für einfache Zwecke, die am besten ohne jede Säulenordnung auskämen. Die Form müsse der Stellung der Bewohner*innen eines Gebäudes entsprechen, ein wohltätiger Zweck eines Gebäudes dürfe nicht durch zu viel formalen Aufwand in den Hintergrund geraten: »Häuser, die dazu bestimmt sind, Arme aufzunehmen, müssen auch einen Anstrich von Armut haben. [...] Arme Leute müssen so untergebracht werden wie es sich für Arme gehört, mit viel Sauberkeit, mit Bequemlichkeit und ohne jeden Prunk.«⁴⁴ Beide Seiten dieser Debatte um mehr *simplicité*, die Angemessenheit der Form als solcher und der spezifische *caractère*, die Ausdrucksform eines Gebäudes in Relation zu seinem Inhalt, wurden zu integralen Bestandteilen des Diskurses um das Neue Wohnen der Moderne.⁴⁵

Dass aber der Versuch, architektonische Einfachheit zu produzieren, möglicherweise in einem Missverständnis enden könnte, sah man durchaus: 1916 betonte Heinrich Tessenow in *Hausbau und dergleichen* jedenfalls den Unterschied zwischen den Konzepten der Einfachheit und der Armut: »Es scheint manchmal, als sei die Einfachheit mit der Armut verwandt; aber diese beiden haben praktisch ohne weiteres noch nichts miteinander zu tun; unsere Einfachheit kann gewiß ebenso gut größter Reichtum sein wie unsere Vielheit größte Armut sein kann.«⁴⁶ Wollte man auf Verständnis und Verbreitung hoffen, musste dieses Konzept der Bevölkerung also tatsächlich erst einmal nahegebracht werden. Adolf Behne widmete der angemessenen Form daher eine ausführliche didaktische Passage, die den Zöglingen des Neuen Wohnens das Bild der Strafmaßnahmen nehmen sollte:

»Wenn der Durchschnittsmieter gute, mit höchstem Gefühl für Verantwortung gebaute Siedlungen als ›Strafanstalten‹ bezeichnet, so tut er das, weil er den Verzicht des Architekten auf Verzierungen der Frontmauern offenbar als Herabwürdigung empfindet. Er sieht, daß der Vermögende ein eigenes Haus mit eigenem Garten hat; er sieht, dass dieses freistehende Haus des Vermögenden mit Säulen, Figuren und Ornamenten geschmückt ist – und er fühlt sich zum Proleten degradiert, als Ausschuß behandelt, wenn der Architekt für ihn ein Serienhaus in einer Reihe von prinzipiell gleichen Häusern baut und an diesem Hause keinerlei Schmuckformen anklebt. ›An mir wird gespart,‹ ist sein einziger Gedanke – und ja, natürlich spart der Architekt an Schmuckmotiven der Fassade, aber doch nicht aus Geringschätzung des Bewohners, sondern um innen das Höchstmögliche an Raum, an Licht, an Bequemlichkeit herauszuholen. Der Durchschnittsmieter übersieht das.

43 Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments* [...], Paris: Desaint, 1772, Bd. 3, S. LXXVIII: »on doit être persuadé que les petits détails qu'on a remarqués dans quelques-uns, ne produisent jamais de vraies beautés; il faut se rappeler que les ornements trop multipliés sont une imperfection, une intempérance qui éloigne du grand goût de la belle simplicité, que préfèrent toujours les hommes célèbres.« Übersetzung M.N.

44 Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris: Duchesne, 1753, 2. Aufl. 1755, S. 170: »Des maisons destinées à loger les pauvres, doivent tenir quelque chose de la pauvreté. [...] Il faut que les pauvres soient logés en pauvres. Beaucoup de propreté & de commodité, point de faste.« Zit. nach der deutschen Übersetzung: *Das Manifest des Klassizismus*, Zürich, München: Verlag für Architektur, 1989, S. 140.

45 Vgl. hierzu zusammenfassend Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck, 1985, hier vor allem S. 167–168.

46 Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlin: Cassirer, 1916, zit. nach der 2. Aufl. 1920, S. 40.

Er würde vielleicht lieber eine Miniaturvilla haben, ausgestattet nach dem Muster der großen, auch wenn das nur mit billigen Ersatzmitteln möglich ist, und denkt nicht daran, daß diese Nachahmerei würdeloser ist als Einfachheit, die Charakter hat.»⁴⁷

Schon Laugier hatte in der Beschränkung eine Freiheit der Architekturschaffenden erkannt, die in den ›gewöhnlichen‹ Bauaufgaben freier und innovativer agieren können: »Man kann – und das ist das Beste dabei – den Entwurf ad infinitum variieren.«⁴⁸ Die Strategie, gegen die Monotonie mit Variation anzugehen, wurde nach 1900 in den Bauten der Wohnungsbaugenossenschaften in Berlin von Alfred Messel, Paul Mebes oder Erich Köhn oder auch in den Bauten der Fondation Rothschild oder des Office public d'habitation à bon marché der Stadt Paris von Auguste Labussière, Henry Provensal und anderen tatsächlich zu einer Grundregel des sozialen Wohnungsbaus entwickelt, die vor allem von Bruno Taut aufgegriffen und weiterentwickelt wurde.⁴⁹ Es ging um die »Vereinigung größtmöglicher Typisierung mit größtmöglicher Variabilität«, wie es Walter Gropius ausdrücken sollte.⁵⁰

Provensal, Chef-Architekt der Rothschild-Stiftung und einer der Köpfe der hygienistischen und gemeinnützigen Architekturreform in Frankreich, hatte in seinem 1908 erschienenen Buch *L'Habitation salubre et à bon marché* nicht nur die Parameter ausreichender Belichtung und Luftzufuhr mit wissenschaftlichen Methoden erforscht und Schlüsse für die Anlage von Wohnungen und den sich daraus ergebenden Hauskomplexen gezogen, sondern auch Aussagen über das Wohnen und ein angemessenes Mobiliar gemacht:

»Überall dasselbe verwirrende Chaos kreischender, unpassender Objekte; Talmimöbel, groteske Kopien sich widersprechender Stile. Wenn sich zu den industriellen Irrtümern auch noch kleinkarierte Gefühlsduselei gesellt, und an den Wänden ein Durcheinander von Ereignissen und Erinnerungen als die zahlreichen Ex-Voto vergangener Freuden aufgehängt wird, dann kann man sich die fehlende Harmonie der bescheidenen Inneneinrichtungen vorstellen.«⁵¹

Die Wortwahl und die Themen Provensals ähneln den oben zitierten Stellungnahmen um unhygienische Haushalte, den Kitsch in den Wohnungen und die Frage nach passenden Objekten für sogenannte ›arme‹ Familien, die sich an schönem, günstigem und vor allem einfachem Hausrat zu erfreuen hätten. Auf der Suche nach mehr Hygiene, mehr Licht und Luft, Sauberkeit und weniger Form sowie einer neuen Vermittlungsform gingen die Autor*innen der Zwischenkriegszeit mit einer ausgefeilten Bild-Text-Rhetorik neue Wege. In ihrer radikalsten Form tritt uns die bakterien- und staubbefreite moderne Wohnung in der Fotografie des *co-op Interieurs* entgegen vgl. [☒ 4](#), nach dessen Betrachtung Adolf Behne fragte:

47 Behne 1927 (wie Anm. 35), S. 31–32.

48 Laugier (wie Anm. 44), S. 105: »On peut, ce qui est plus précieux, en varier le dessin à l'infini.« Deutsche Übersetzung, S. 93.

49 Zum Beispiel mit seinem ›Peitschenknall‹ in Onkel-Toms-Hütte. Vgl. auch die positive Verwendung des Begriffs ›Gleichförmigkeit‹ in Meyer 1926 (wie Anm. 29), S. 223.

50 Bildunterschrift in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, hg. v. Staatlichen Bauhaus in Weimar u. Karl Nierendorf, Ausst.-Kat., Weimar, München: Bauhausverlag, 1923, S. 167, Abb. 109.

51 Henry Provensal, *L'Habitation salubre et à bon marché*, Paris: C. Schmid, 1908, S. 78: »Partout le même chaos déconcertant d'objets criards non adaptés; le mobilier de pacotille, copie grotesque de styles contradictoires. Si à des erreurs industrielles on ajoute le sentimentalisme étroit qui fait accrocher aux murs, dans un pêle-mêle de dates et de souvenirs, les nombreux ex-voto des joies passées, on peut se rendre compte du manque d'harmonie qui préside à l'ensemble des intérieurs modestes.« Übersetzung M. N.

»Aber vielleicht braucht man wirklich nicht mehr, um glücklich zu sein, als ein Bett, einen Tisch und ein Grammophon.«⁵² Die von Bruno Taut verordnete ›Diät‹ des Wohnraums hatte anzuschlagen begonnen, und was wir auf den Fotografien vieler moderner Interieurs entdecken können, scheint die Lesart Benjamins des spurenlosen Wohnens zu stützen. Tatsächlich handelt es sich bei den Fotografien aus den Wohnungen der Gropius', der Piscators und auch bei der Fotografie des modellhaften *co-op Interieurs* um Gegenbilder, um Kontrastmittel.

Anders aber als Paul Schultze-Naumburgs Bild-Gegenbild-Rhetorik kommen die neuen Visualisierungen und Fotos ohne die Verbildlichung des ›bösen‹ Gegenübers aus,⁵³ weil dieses bei den Betrachter*innen aufgrund seiner Verbreitung synchron abgerufen werden konnte.⁵⁴ Jeder entfernte oder ersetzte Gegenstand wurde bei der Lektüre der Interieur-Fotografien dennoch mitgelesen, denn das System der pädagogischen Dingvermittlung hatte immer ein grundsätzliches ›So und ›So nicht‹ auf der Zunge.⁵⁵ Am deutlichsten wird diese neue Strategie der Trennung der Bilder in Willi Baumeisters Plakat der Werkbund-Ausstellung auf dem Stuttgarter Weißenhof. Ein Raum voller Gegenstände und Kitsch, mit einem dicken roten Kreuz durchgestrichen und damit für ungültig erklärt. Die Stuttgarter Ausstellung beschränkte sich konsequent auf die guten Dinge. Das Gegenteil einer ›kompletten‹ Wohnung, wie sie Walter Benjamin vielleicht in Anlehnung an Adolf Loos beschrieb, wurde im Unterschied zu Henry Coles oder Gustav Pazaureks Kammern der schlechten Vorbilder nicht mehr für nötig befunden.⁵⁶ So sind gerade Ludwig Hilberseimers Visualisierungen von Innenräumen nur dann verständlich, wenn wir sie mit ihren nicht dargestellten Gegenbildern lesen. Es sind standardisierte Räume, aus denen das belastende Erbe, der individuelle Überfluss, das als unnötig und unbrauchbar klassifizierte ausgeschlossen worden sind; Räume, die genau darum kein ›Kopferbrechen‹ mehr zu machen und so Marchands Vision von 1845 umzusetzen scheinen. Der Wohnraum mit seiner Überdekorierung, der ›übervölkerte Raum‹, von dem Walter Benjamin in *Spurlos wohnen* sowie in *Erfahrung und Armut* sprach, war nun leergeräumt und von jenen Funktionen befreit, die Behne verbannt sehen wollte: »Unsere Wohnung braucht nicht mehr Museum, Theater und Kirche zu sein, nicht einmal mehr Repräsentationsmittel.«⁵⁷ Gleichzeitig mit Arbeiterfamilien und Schlafgängern scheint auch der Wohnraum von seiner dinglichen Überbelegung aufatmen zu können. So zieht die Reform von Architektur und Interieur zwar eine Reduktion der Gegenstände nach sich, gleichzeitig aber verursacht sie die symbolische Aufwertung der übrig gebliebenen oder neuen Objekte. Anstatt also die Fotografien der modernen Interieurs nur auf das Vorhandene und Sichtbare zu befragen, müssen wir auch das Nichtvorhandene ins Auge nehmen, auch in der Abstraktion und Reduktion sowie in deren Gründen die Spuren lesen.

52 Behne 1926/27 (wie Anm. 1), Bildunterschrift S. 28; Meyer 1926 (wie Anm. 29). Vgl. auch Werner Möller, Raquel Franklin (Hg.), *Das Prinzip coop. Hannes Meyer und die Idee einer kollektiven Gestaltung*, Ausst.-Kat., Leipzig: Spector Books, 2015.

53 Vgl. hierzu den Beitrag von Anna Zika im vorliegenden Band.

54 Vgl. z.B. noch die Publikation von Carl Burchard, *Gutes und Böses in der Wohnung in Bild und Gegenbild. Grundlagen für ein neues Wohnen*, Leipzig u.a.: Otto Beyer, 1933.

55 Vgl. die Ausstellung *Kunst aan allen* von Cornelis van der Sluys in Den Haag (1909) mit ihren Wandbeschriftungen »Zoo – Zoo niet«. Vgl. hierzu Mark Adang, »Brenge me uw huis, laat me uw woonkamer zien, en ik zal u zeggen wie gij zijt! Het denken over kitsch en smaakopvoeding in Nederland«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 28* (1977), S. 205–259; Mienke Simon Thomas, *Cornelis van der Sluys. Binnenhuisarchitect, organisator en publicist 1881/1944*, Rotterdam: O10, 1988. Vgl. auch in Auseinandersetzung mit Gustav Pazaurek: *Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks*, Ausst.-Kat., Berlin: Werkbund Archiv, 2013. Vgl. zudem Hans Richters Film *Die Neue Wohnung*, 1930.

56 Walter Benjamin, »Denkbilder, Moskau« (1927), in: *ders., Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 316–348, S. 327: »Zum kleinbürgerlichen Einrichtungsstil aber gehört das Komplette [...].« Vgl. hierzu auch Adolf Loos, »Vom armen reichen Mann« (1900), in: Loos 2010 (wie Anm. 3), S. 262–267.

57 Behne 1926/27 (wie Anm. 1), S. 30.

BEFREIT

Das befreite Wohnen, das Sigfried Giedion in seinem gleichnamigen Buchlein propagierte, war von seinem Autor in diesem Sinne konzipiert: Es entstand aus der Kritik am Alten, das der neuen ›Anschauung‹ zuwiderlief. Die Bedürfnisse des modernen Menschen erforderten die radikale und vollständige Ablehnung der Wohnkonzepte des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Giedion setzte daher zu Beginn seines Pamphlets auch eine manifestartige Liste der negativen Aspekte, von denen er die Menschheit befreit wissen wollte. Auch *Befreites Wohnen* ist daher in erster Linie als Erziehungskonzept zu lesen:

»Bedürfnisse:

Wir wollen befreit sein:

vom Haus mit dem Ewigkeitswert und seiner Folge

vom Haus mit den teuren Mieten

vom Haus mit den dicken Mauern und seiner Folge

vom Haus als Monument

vom Haus, das uns durch seinen Unterhalt versklavt

vom Haus, das die Arbeitskraft der Frau verschlingt.«⁵⁸

58 Giedion 1929 (wie Anm. 32), S. 4, 5.

59 Benjamin 1991 (wie Anm. 20), S. 291.

60 Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1900, S. 491.

Die Bilder wiederholen sich, und sowohl bei Tergit als auch bei Giedion, Meyer oder Provencal wird deutlich, dass man die Bewohner*innen der ehemals überfüllten Räume auch von einer Überlastung durch das Gestern zu befreien gedachte. Und wenn Giedion einen fehlgeleiteten »Ewigkeitswert« der Architektur oder das Haus als »Monument« anspricht, geht es ihm nicht nur um die Frage nach der seiner Meinung nach unnötigen Dauerhaftigkeit des Gebauten, sondern es taucht im Begriffsfeld der ›Erinnerung‹ ein weiterer Grundzug der Wohnraumdebatte auf, der nun gegen das Wohnen als »Daseinszustand des neunzehnten Jahrhunderts«⁵⁹ gewendet wurde. Nicht nur die konkreten Gegenstände und ihre Form wurden abgelehnt, sondern vor allem das Festhalten an einem zusätzlichen, mit ihnen unmittelbar verbundenen Wert, der dem Gebrauchswert nicht nur entgegenstand, sondern diesen sogar ersetzt und die Besitzer*innen in ihre eigenen vier Wänden eingesperrt hatte. Georg Simmel hatte diesen Veränderungsprozess schon früh in seiner Schrift *Philosophie des Geldes* 1900 beschrieben:

»Die Wohnungseinrichtungen, die Gegenstände, die uns zu Gebrauch und Zierde umgeben, waren noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, von den Bedürfnissen der unteren bis zu denen der Schichten der höchsten Bildung hinauf, von relativ großer Einfachheit und Dauerhaftigkeit. Hierdurch entstand jenes ›Verwachsen‹ der Persönlichkeiten mit Gegenständen ihrer Umgebung, das der jüngeren Generation heute als eine Wunderlichkeit der Großeltern erscheint.«⁶⁰

In der Gegenwart würde das persönliche Verhältnis zu den Dingen erheblich schwerer aufgebaut werden können. Die Vielzahl der Erscheinungsformen der Alltagsdinge führe zu »der Klage der Hausfrauen, daß die Pflege der Wohnungsausstattung einen förmlichen Fetischdienst fordere« und zu einem

»gelegentlich hervorbrechenden Haß tieferer und ernsterer Naturen gegen die zahllosen Einzelheiten, mit denen wir unser Leben behängen. [...] Allein zu jenem Gefühl der Unfreiheit den Objekten gegenüber kam es nicht, weil sie der Persönlichkeit enger verbunden waren. Die weniger, undifferenzierteren Gegenstände konnte diese eher mit sich durchdringen, sie setzten ihr nicht die Selbständigkeit entgegen wie ein Haufen spezialisierter Dinge. Diese erst, wenn wir ihnen dienen sollen, empfinden wir als eine feindliche Macht.«⁶¹

61 Ebd., S. 491–492.

62 Ebd., S. 492.

63 Benjamin 1991 (wie Anm. 20), S. 53, S. 299 (mit der Textstelle aus Simmel).

64 Behne 1926/27 (wie Anm. 1), S. 24.

»Der moderne Mensch«, so Simmel weiter, »ist von lauter so unpersönlichen Dingen umgeben, daß ihm die Vorstellung einer überhaupt anti-individuellen Lebensordnung immer näher kommen muß – freilich auch die Opposition dagegen.«⁶²

Benjamin setzte bei Simmels Gedanken der Unfreiheit gegenüber den Dingen ein: »Der Sammler ist der wahre Insasse des Interieurs. Er macht die Verklärung der Dinge zu seiner Sache. Ihm fällt die Sisyphosaufgabe zu, durch seinen Besitz an den Dingen ihren Warencharakter von ihnen abzustreifen. Aber er verleiht ihnen nur den Liebhaberwert statt des Gebrauchswerts.«⁶³ Man kann Hannes Meyers *co-op Interieur* mit seinen Standard-Objekten durchaus als Antwort auf die Feindlichkeit der ›Einzelheiten‹ ansehen, denn Meyer drehte die ›Sackgasse‹ um, er betonte auf extreme Weise den standardisierten Herstellungsprozess und damit den reinen Gebrauchswert und streifte jeglichen ideellen Erinnerungswert der Dinge ab – auch wenn das *co-op Interieur* das nur in zeichen- und modellhafter Form zu leisten vermochte. Alles, auch jede Form der individuellen Sammlung, sei es Kitsch oder Kunst, musste in diesen Sog des Aufräumens geraten: »Ich habe meine Bilder abgenommen [...] Nein, meine Zimmer sollen kein Museum sein.«⁶⁴ Und auch der reformierte »arme reiche mann« von Adolf Loos hätte letztlich keine Sammlungen mehr, für die er dann auch keine eigens entworfenen Futterale mehr benötigen würde. Er wäre dann endlich der reiche arme Mann, der er eigentlich hatte sein wollen.

Das »Durcheinander von Ereignissen und Erinnerungen«, von dem Henry Provensal sprach, wurde im Verlauf des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts aus den Interieurs verbannt. Die Fotografie vermittelte diese Veränderung mehr, als dass sie sie dokumentierte. Denn ein Großteil der publizierten Fotografien präsentiert keine Bilder des Wohnens, sondern Bilder von Wohn- und Lebenskonzepten, und damit in erster Linie Gesten des Zeigens; und manchmal zudem grafisch anmutende Kompositionen, die den Leitlinien der modernen Kunst und des Neuen Sehens folgen. Die Erinnerung aber, in ihrer Bindung an persönliche Objekte als Talmi, Kitsch und Staubfänger in den Kehrichteimer der Moderne entsorgt, musste einen anderen Ort finden, der die zunehmende Entfernung des Individuellen aus dem eigenen Wohnumfeld kompensieren konnte. Als Komplementärvorgang zur beschriebenen Bereinigung der Haushalte bietet sich ein Blick auf die zeitgleich entstandenen Theorien der Erinnerung an: Als Alois Riegl 1903 *Der moderne Denkmalkultus* publizierte, ging es ihm um die theoretische Grundlegung der Denkmalpflege vor der bevorstehenden Einführung eines entsprechenden Gesetzes in der österreichischen Monarchie. Seine Schrift zielte auf eine



REIHENHERSTELLUNG DER INDUSTRIE. Blumenvasen der Staatlichen Porzellan-Manufaktur, Berlin. Vollkommene Gleichheit wird angestrebt. Erst wenn der einzelne Gegenstand seiner Bestimmung zugeführt wird, erhält er Beziehung zu seiner Umgebung und zum Menschen. Ihm wird seine Funktion gegeben, er wird dadurch zum Einzelwesen

☒ 7 ›Reihenherstellung der Industrie‹, Fotografie, aus: *Die Form*, 1930.

Differenzierung der unterschiedlichen Denkmalwerte und deren jeweils eigene Relevanz. Wo Riegl die sogenannten Gegenwartswerte, die er als Gebrauchswert und Kunstwert definierte, »aus dem Begriffe des ›Denkmals‹«⁶⁵ und damit aus dem staatlichen Denkmalschutz aussonderte, konnten diese beiden gleichzeitig den Wohnenden erhalten bleiben – wo sie Hannes Meyer, aber auch die Fotograf*innen des Deutschen Werkbunds schließlich neu gewichteten und den Bedeutungswandel der standardisiert hergestellten, aber individuell einzusetzenden Dinge inszenieren konnten. ☒ 7 Für das öffentliche Denkmal bleiben für Riegl hingegen die Erinnerungswerte relevant, als deren zentralen Teil für das gerade erst angebrochene 20. Jahrhundert er den Alterswert bezeichnete. Im Angesicht der alternden und vergehenden Dinge müsse der Mensch seine eigene Endlichkeit akzeptieren, so Riegl. Was er hier so scheinbar unvermittelt und auch ein wenig rätselhaft in den Diskurs einbrachte, kann auch als Ersatz für das spurlose Verschwinden der Erinnerung aus den privaten Räumen gelesen werden. Die private, persönliche Erinnerung, so könnte man schlussfolgern, findet radikal veröffentlicht – und durch Maurice Halbwachs mit seiner Konzeption des kollektiven Gedächtnisses 1925 sogar in seiner Relevanz angezweifelt –, im öffentlichen Raum, vor den Denkmalen statt.⁶⁶

65 Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien, Leipzig: Braumüller, 1903, S. 6.

66 Vgl. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris: Alcan, 1925.

Die genannten Themen, Begriffe und Kritikpunkte der langanhaltend geführten Debatte um ein Neues Wohnen stellen sich bei genauerer Betrachtung als äußerst langlebige Topoi heraus, deren rhizomatische Ausläufer wir noch Jahrzehnte später in der Architekturhistoriografie auffinden können, zum Beispiel wenn Georges Teyssot 1989 in seinem Buch *Die*

Krankheit des Domizils schlussfolgerte: »So ist die ›Moderne‹ entstanden: in der Tradition des Neuen, als ›Wohnkultur‹, verwandelt durch die Vertrautheit mit der Transparenz und der Heimatlosigkeit. Im Heim des 20. Jahrhunderts bleibt kein Raum mehr für die Innerlichkeit und Intimes.«⁶⁷

Und man muss dann wohl das Wesen des Wohnens als ein rhetorisches auffassen – eine Überlegung, die uns hinsichtlich der Abbildung ebendieser Innenräume in Fotografien bedenklich stimmen müsste.

⁶⁷ Georges Teyssot, *Die Krankheit des Domizils. Wohnen und Wohnbau 1800–1930*, Braunschweig: Vieweg, 1989, S. 106.