





Walter Gropius

BAUHAUS DESSAU

Dessau, 1925/26

Dass das Bauhaus Dessau noch immer als weiße, puristische Moderne im kollektiven Gedächtnis geblieben ist, ist vor allem dem Bauhaus selbst zu verdanken. Denn mit den handlichen, günstigen Kleinbildkameras hielt am Dessauer Bauhaus große Begeisterung für die Fotografie Einzug und die war schwarz-weiß. Vor allem die Aufnahmen Lucia Moholys vom Bauhausgebäude, den Meisterhäusern und der Bauhausproduktpalette prägen das Bild der Kunstschule bis heute nachhaltig: Lucia Moholy ist gleich Bauhausfotografie.

In Wahrheit aber ist die »weiße Moderne« viel bunter. Das fängt an mit den knallroten Eingangstüren des Bauhausgebäudes in Dessau, setzt sich innen fort mit einem scharfen Orange an der Treppenbrüstung und zeigt sich ebenfalls an Decken und Wänden, die mal blau, mal pastellgelb gestrichen sind. Noch farbberauschter sind die Meisterhäuser. Da stößt Rosa auf Nachtblau und Dunkelrot, Ockergelb auf Pink, Flaschengrün auf Honiggelb, neben dem Farbklang Blau–Gelb–Rot. Wie sollte es auch anders sein bei so vielen Malern unter den Lehrenden – Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger. Danach sehnen sich die Sinne vielleicht nach der weißen Ruhe des Bauhauses.

Die Komposition des Bauhausgebäudes entspricht drei L-förmigen Flügeln, die windmühlenartig ineinander greifen. Im ersten Flügel waren die Technischen Lehranstalten, im Atelierhaus, dem sogenannten Prellerhaus, befanden sich die ursprünglich 28 Wohnapartments der Studenten und Jungmeister, während der dritte Flügel die Werkstätten beherbergte. Die Festebene – ein eingeschossiger Zwischenbau – verband den Werkstattflügel mit dem Atelierhaus. In der Festebene waren u.a. die Aula, die Bauhausbühne und die Mensa untergebracht. Eine zweigeschossige Brücke, in der sich auch die Verwaltungsräume und bis 1928 das Architekturbüro von Walter Gropius befanden, verband die Werkstätten mit dem Flügelbau der Klassenzimmer der Berufsschule.

Das Besondere an der Architektur ist neben der damals neuartigen funktionalen Trennung durch einzelne, zu einem Organismus gefügte Baukörper die völlig in Glas aufgelöste Wand der Werkstätten. In der damaligen Zeit sorgte diese für große Aufregung. Die Stützen des Gebäudes sind komplett von der Glasfassade zurückgesetzt, sodass die Glasschürze über alle drei Geschosse und die gesamte Gebäudelänge

reicht und nicht unterbrochen wird. Diese neue Transparenz, Leichtigkeit und Flächigkeit übertraf alle bisherigen Vorstellungen von Ästhetik.

Der italienische Kunsthistoriker Giulio Carlo Argan beschreibt das Bauhausgebäude in seinem Buch *Gropius und das Bauhaus* (1962) scharfsichtig: »Die antimonumentale Aufgabe eines Baues, der zugleich Fabrik und Schule ist und dem Ideal einer Arbeit als Erziehung Form geben will, fällt mit der städtebaulichen Aufgabe zusammen. Das 1926 vollendete Gebäude des Bauhauses will vor allem innerhalb des städtischen Bebauungsplanes gewertet werden, in den es sich einfügt und den es betont, indem es eine Straße überbrückt, zu einer anderen die Front bildet, in die beiden Flügel des Gebäudes einen Sportplatz aufnimmt; kurz, es vermeidet, das Getriebe des städtischen Lebens zu unterbrechen, indem es sich mit seinem eigenen Rhythmus einfügt und nach außen die eigenen Glasfronten weit ausbreitet, nicht so sehr, um mehr Licht einzufangen, als um das instinktiv empfundene Bedürfnis des Handwerkers zu befriedigen, von Zeit zu Zeit von der Arbeit aufzusehen, um sich wieder den Blick zu schärfen, der durch die ununterbrochen fortlaufende Beschäftigung getrübt wird. Verglichen mit der kurz vorher untersuchten ist die Flächenanordnung des Bauhauses von einem gedrängten Gefüge, das in jeder beliebigen Phase der gedachten Umdrehung den unveränderlichen Wert einer Totalansicht sichert. Es gibt keinen Blickpunkt, von dem aus das Gebäude sich in Verkürzung darstellte und besonderen Wirkungen oder perspektivischen Täuschungen Raum geben könnte. Im totalen Raum gibt es nur einen Blickpunkt: ein »Darin-Sein«, ein Teilhaben am erzeugenden Rhythmus.«

Das fünfstöckige Atelierhaus im Osten, das Prellerhaus, bringt die Flügel des Bauhauses zum Stehen. An dessen Ostseite ragen die Balkone aus dem Turmbau wie Sprungbretter hervor und überziehen die weiß gestrichene Fassade mit einem Spiel von Licht und Schatten. Die steile Untersicht auf die Balkone ist ein beliebtes Motiv, das am Bauhaus vielfach – u.a. von László Moholy-Nagy, Lucia Moholy, Irene Bayer, Marianne Brandt – verwendet wurde. Das berühmte Foto von Irene Bayer schneidet das Gebäude zudem scharf an und nutzt die Konturen der weißen Außenwände als eine Art Untergrund für den prägnanten Schattenwurf der Balkone.















Walter Gropius; Bruno Fioretti Marquez Architekten

MEISTERHÄUSER

Dessau, 1925/26, 2010–2014

Die Meisterhäuser liegen in einem Kiefernain nicht weit vom Bauhaus selbst entfernt und bestehen aus einem Einfamilienhaus als Wohnung des Bauhausdirektors und drei Doppelhäusern für die Bauhausmeister. Das Einfamilienhaus hat einen L-förmigen Grundriss, während den Doppelhäusern S-förmige Grundrisse zugrunde liegen, die aus der Zusammenlegung von zwei L-Schenkeln entstehen, die um 180 Grad gedreht sind. Die räumlichen Proportionen und die Exaktheit der Konstruktion sind das Ergebnis einer dreidimensionalen kubischen Projektierung, die sich der axonometrischen Zeichnung bedient, um den Raum abzugrenzen und abzumessen. Die Innenräume folgen demselben logischen Plan, wobei die Gegenstände mit dem Raum eine Einheit bilden, ohne dass ihre Funktion beeinträchtigt wird.

Das frei stehende Haus von Bauhausgründer Walter Gropius, das zuerst er selbst und danach die späteren Bauhausdirektoren Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe bewohnt haben, sowie die benachbarte Doppelhaushälfte, erbaut von Bauhausmeister László Moholy-Nagy, wurden beim nächtlichen Flächenangriff der Briten am 7. März 1945 zerstört – die Stadt Dessau war nach diesem Angriff zu 80 Prozent vernichtet. Nach mehreren vergeblichen Anläufen zur Wiederherstellung des Ensembles wurde 2010 erneut ein Wettbewerb ausgelobt, den das Berliner Architekturbüro Bruno Fioretti Marquez mit einem Entwurf gewann, der sich bewusst gegen die originalgetreue Rekonstruktion wandte.

Die Architekten entschieden sich, auf Distanz zu den ursprünglichen Bauten zu gehen und sie künstlerisch zu verfremden. Die beiden neuen Häuser entsprechen in ihren äußeren Abmessungen, der Anordnung der Baukörper und der Lage auf dem Grundstück genau den früheren Häusern. Die Wiederherstellung der zerstörten Baukörper in den alten Umrissen wird mit deren fundamentaler Bedeutung für das Ensemble und deren Platz im kollektiven Gedächtnis der Moderne begründet.

Doch die Außenwände der Häuser bestehen nun aus Leichtbeton, und anstelle der Fenster sind beschichtete Glasscheiben in die Fassade eingelassen, durch die nur gedämpftes Licht in die Räume dringt. Im Inneren ist die einst kleinteilige Raumstruktur aufgebrochen, Teile der ursprünglichen Decken und Wände wurden weggelassen. Entstanden sind große, über mehrere Geschosse gehende Räume mit Emporen, Galerien und einem balkonartigen Austritt. Es ist eine intellektuelle Vorgehensweise, die die Architekten als »gebaute Unschärfe« bezeichnen. Die Häuser wirken nicht wie Häuser, sondern wie eine Sinnestäuschung. Alles ist da – die Mauer, die kleine Trinkhalle, das Direktorenhaus, das Haus Moholy-Nagy –, bleibt aber seltsam und geheimnisvoll, als hätte man Gropius in einem Schrein verhüllt.

Die anderen beiden Meisterhäuser wurden bereits Mitte der 1990er-Jahre restauriert und gehören zum Weltkulturerbe der UNESCO.



