

Hans-Georg von Arburg

ENDLICH WOHNEN!

Zuhause bleiben in der existenziellen  
Moderne

konstanz|university press

Endlich Wohnen!



Hans-Georg von Arburg

ENDLICH WOHNEN!

Zuhause bleiben in der existenziellen Moderne  
ca. 1880–1930

Konstanz University Press

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

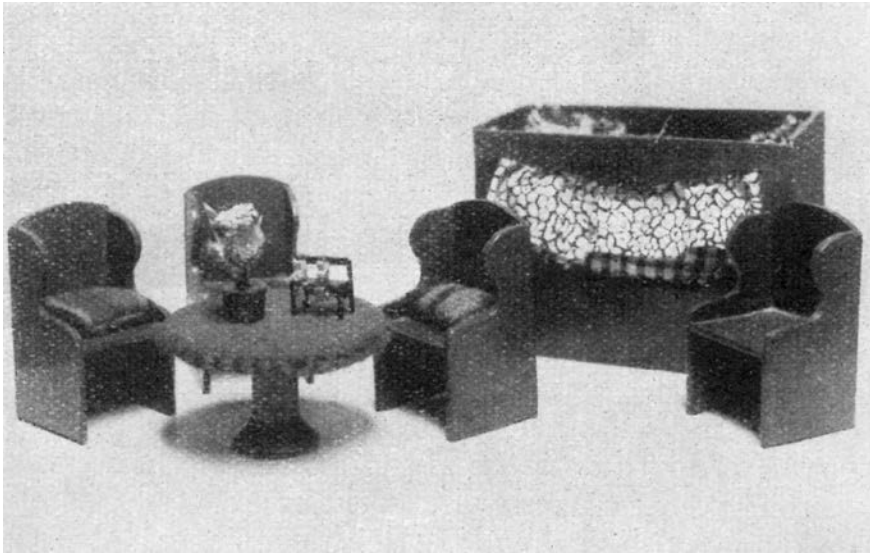
© Hans-Georg von Arburg,  <https://orcid.org/0000-0001-6300-5704>

Publikation: Konstanz, Konstanz University Press 2026  
[www.k-up.de](http://www.k-up.de) | [www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)  
Konstanz University Press ist ein Imprint der  
Wallstein Verlag GmbH  
Geiststr. 11, 37073 Göttingen  
[info@wallstein-verlag.de](mailto:info@wallstein-verlag.de)

Umschlagabbildung: »Das Zimmer von morgen. Wie unsere Kinder wohnen werden«, Kinderzimmerszene mit Bauhaus-Patentmöbel in einem Artikel von Adolf Behne, erschienen in der populären Illustrierten *Uhu* aus dem Berliner Ullstein-Verlag, 1926.

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz

ISBN (Print) 978-3-8353-9196-3  
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8183-4  
DOI <https://doi.org/10.46500/83539196>



Bildmotto: Aus Zigarrenkisten gebastelte Puppenstubenmöbel aus Elfriede Behnes Artikel  
»Selbstgemachtes Spielzeug« im Zentralorgan für kommunale und genossenschaftliche Wohn-  
baupolitik *Wohnungswirtschaft*, 1931.



## **Inhalt**

Prolog	9
Einleitung	13
1 Residieren	29
2 Haushalten	49
3 Mieten	71
4 Siedeln	93
5 Logieren	113
6 Hausen	137
7 Campieren	159
8 Fahren	193
9 Spielen	221
10 Bleiben	245
Epilog	269
Literaturverzeichnis	277
Abbildungsnachweise	291



## Prolog

*Das Zimmer ohne Sorgen: Wie unsere Kinder wohnen werden.* So lautet der optimistische Titel eines Artikels von Adolf Behne, der 1926 im Oktoberheft von Ullsteins neuem Monatsmagazin *UHU* erschien. Aus diesem Artikel stammt das Bild auf dem Umschlag dieses Buches. Der Autor Behne fasst seine Botschaft für die Leserinnen und Leser des *UHU* so zusammen: »Möbel, mit denen die Kinder spielen können. Ein ganz neuartiger Schrank, der aus bunten Kästen und Kisten besteht, die z. T. Räder haben und tausend Möglichkeiten zum Spielen geben. Denken Sie dagegen an die Zimmer Ihrer Kinderzeit, bei denen es gewiß verboten war, an den Schrank zu gehen, weil eine der zahllosen gedrechselten Säulen abbrechen könnte. (Entwurf: Alma Buscher, Bauhaus Dessau.)« (BEHNE: *Das Zimmer ohne Sorgen*, 32).

Der linksintellektuelle Aktivist Behne gehörte in den zwanziger Jahren zu den scharfzüngigsten publizistischen Begleitern des so genannten Neuen Bauens. Die konstruktiven, materialästhetischen und innenarchitektonischen Prinzipien dieser internationalen Avantgardebewegung sind heute landläufig als Bauhausstil bekannt. Seine Mission bestand in nichts Geringerem als durch die Revolutionierung des Bauens und Wohnens einen Neuen Menschen zu erschaffen. Dafür boten illustrierte Massenmedien wie der *UHU* eine ideale Bühne. In ihrer Kombination versinnbildlichen das Bild und der Text, der Autor und das Medium den Höhepunkt der im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert allgegenwärtigen Wohnungsfrage. Über das moderne Wohnen war in Deutschland und den umliegenden Ländern seit der Gründerzeit heftig debattiert worden. Für das emphatisch so genannte Neue Wohnen, dem sich auch Behne verschrieben hatte, wurde in der Weimarer Republik euphorisch geworben. Die Euphorie hielt an, bis die Weltwirtschaftskrise über die deutsche Bauindustrie und Wohnungsbauförderung hereinbrach. Dann zeigt sich mit der Wohnungsnot der arbeitslosen Massen auch die Wohnungsfrage, die die Propagandisten und Feinde des modernen Wohnens für ihre Zwecke ausgeschlachtet hatten, als das, was sie im Grunde immer gewesen war: eine echte, existenzielle Sorge.

Nach dem Black Thursday machte sich am Ende der Roaring Twenties eine abgründige Krisenstimmung breit. Der Katzenjammer wurde nicht nur bei jedermann zuhause laut, er hielt auch Einzug in die Literatur des Neuen Wohnens. Das zeigen ein zweiter Artikel und ein zweites Bild, die am 21. Dezember

1931 in der *Wohnungswirtschaft*, dem Zentralorgan für die Wohnungsfürsorge aller Städte, Gemeinden, Baugenossenschaften, Siedlungsgesellschaften und Mietervereine, veröffentlicht wurden. Auch hier ist eine Wohnszene mit Möbeln für Kinder beschrieben und abgebildet, aber bezeichnenderweise handelt es sich jetzt nur noch um Puppenstubenmöbel. Die Autorin Elfriede Schäfer-Behne war wie Adolf Behne eine engagierte Mitstreiterin für die Sache des Neuen Bauens und Wohnens, ist jedoch längst vergessen und wurde von der Architekturgeschichte auch nicht wieder entdeckt wie ihr Mann. Sie schlägt den Leserinnen und Lesern der *Wohnungswirtschaft* eine wesentlich einfachere und billigere *do-it-yourself*-Variante des Bauhaus-Kinderzimmers vor. Und weil sie, anders als ihr Ehemann, als weibliches Subjekt der Wohngeschichte auch tatsächlich unterworfen war, schreibt sie ihrem Wohnszenario nicht zufällig eine entscheidende Geschlechterdifferenz ein: »Die Laubsäge ist vielen Vätern noch aus ihrer Kindheit vertraut. Mit ihr kann man die schönsten Puppenstubenmöbel herstellen. Wir bilden eine solche Einrichtung ab, die von Eltern aus Zigarrenkistenholz gefertigt wurde. Bei der grüngestrichenen Möbelgarnitur im Bauernstil ist es besonders praktisch, daß die Sessel und das Bett fest aufstehen. Sie sind viel gediegener und haltbarer als die meisten gekauften Puppenmöbel, deren angeleimte Beine so leicht abbrechen. Den Fuß zu dem runden Tisch bildet eine Garnrolle. Bunte Kissen und Decken, die die Mutter fabriziert (wenn man diese Arbeit nicht für die kleine Puppenmama selbst reserviert), machen die Möbel freundlich und anheimelnd. Ein kleiner Teppich, ein paar Bilder an den Wänden geben der selbst gemachten Puppenstube ein behagliches, gemütliches Aussehen. – Leicht herzustellen sind auch kleine Polstermöbel, die aus Schachteln entstehen, die man mit Lappen polstert und mit Stoff überzieht« (BEHNE: Selbstgemachtes Spielzeug, 398).

Am Schluss konstatiert Elfriede Behne halb trotzig, halb konsterniert, dass »auch hier wieder die Selbsthilfe sich als das zuverlässigste Schaffensprinzip erweist« (399). Diese Einsicht war der allgemeinen Not geschuldet. Nachdem der genossenschaftliche Wohnungsbau in der Weimarer Republik seit 1924 fast märchenhaft geboomt hatte, drohten ihm die Massenarbeitslosigkeit und die triumphierende politische Rechte in der globalen Depression nach 1930 schon wieder den Garaus zu machen. Das revolutionäre Neue Wohnen, das nach dem Plan der Behnes und vieler anderer Wohnungsaktivisten und -aktivistinnen von klein auf eingeübt werden sollte, verkümmerte zur verzweifelten Utopie. Womöglich rächte sich nun, dass die modernen Wohnungsapostel über dem theoretisch geforderten Neuen Menschen den Alten Adam vergessen hatten, den die Bewohnerinnen und Bewohner nicht so leicht ablegen konnten (PEHNT: Der Neue Mensch und der Alte Adam). Denn diese

hatten sich ihr Zuhause in der Praxis immer schon mehr zusammengebastelt als dass sie es planmäßig und diszipliniert bewohnten.

Wie in der avantgardistischen Bildpolitik für ein modernes Wohnen überhaupt sind auch auf der Abbildung zu Elfriede Behnes Bastelanleitung in der *Wohnungswirtschaft* keine Bewohnerinnen und Bewohner zu sehen. Oder vielleicht doch? Schaut man genauer hin, dann kann man auf dem kleinen Tischchen eine winzige Figur (oder sind es gar zwei?) entdecken. Sie sitzt neben dem Blumentopf auf einer Bank und hat die Hand wie zum Gruß erhoben, als winke sie der Betrachterin und dem Betrachter zu. Mehr ist beim besten Willen nicht zu erkennen, und zwar auch dann nicht, wenn man das Bild mächtig vergrößert. Denn ähnlich wie in Michelangelo Antonionis Kultfilm *Blow up* lässt die Rasterung des billigen Zeitungsdrucks ab einem bestimmten Vergrößerungsfaktor die Figur aus den Grenzen ihrer erkennbaren Gestalt fahren. Zurück bleibt die Frage, was man auf dem Bild sieht und was das bedeutet: Winkt die Figur resigniert ab, weil die programmatische Hoffnung der Autorin auf ein neues Leben, das durch ein neues Wohnen reformiert werden sollte, enttäuscht wurde? Oder ist die Geste gerade umgekehrt ein hoffnungsvoller Wink in die Zukunft, wo die Theorien vom modernen Bauen und Wohnen, für die sie mit vollem Einsatz gekämpft hatte, vielleicht ausgerechnet beim Basteln Früchte tragen mochten?

Der musterhafte ABC-Schütze in Adolf Behnes patentem Bauhauszimmer und die geisterhafte Figur in Elfriede Behnes improvisierter Puppenstube markieren die große Bandbreite von Ideen, Argumenten und Emotionen, mit denen über das Wohnen in der Moderne gestritten wurde. Sie stehen für den Glanz und für das Elend einer Idee, deren Wirklichkeit und Wahrheit irgendwo zwischen den hochtrabenden Programmen und den alltäglichen Praktiken liegen. In diesem Sinne sind sie den Geschichten und Szenen vom Wohnen, die in diesem Buch stehen, als Portalfiguren vorangestellt. Sie laden zum Lesen und Herumstöbern in den folgenden Kapiteln ein, die das komplexe Ganze des modernen Wohnens als ein unvollständiges Puzzle aus widersprüchlichen Diskursen und divergenten Imaginationen auslegen. *Endlich Wohnen!* Der Titel, der über den darin beschriebenen Versuchen steht, in der Moderne zuhause zu bleiben, lässt viele Interpretationen zu. Er ist so schillernd wie der Wohndiskurs selbst aus dem Zeitraum zwischen zirka 1880 und 1930 mit seinen wechselnden Schlüsselwörtern und Leitbildern: von der sozialen Wohnungsfrage der Gründerzeit über die Siedlungsexperimente der Lebensreformbewegung bis zur Wohnung für das Existenzminimum der internationalen Architekturavantgarde. Ihnen allen gemeinsam ist die Überzeugung, dass das Problem des Wohnens in der Moderne und dessen Lösung von existenzieller Dringlichkeit ist. Die Texte und Bilder vom Wohnen, die

Thema dieses Buches sind, stehen alle im Zeichen einer von mir so genannten existenziellen Moderne. Die jahrelange Beschäftigung mit dem Material hat mich zur Überzeugung gebracht, dass in allen Dokumenten stets mehr zu lesen und zu sehen ist, als diese offiziell deklarieren. Diese historische Vielschichtigkeit und Vielstimmigkeit des modernen Wohndiskurses möchte ich in meinem Buch lesbar und seine Verwerfungen sichtbar machen. Was es dabei zu entziffern und zu identifizieren gilt, geht allerdings weit über obsoleute Utopien und ein klassisch gewordenes Design hinaus. Der Blick zurück in die Geschichte des modernen Wohnens hat es auf die Phantasien und Praktiken abgesehen, mit denen wir uns heute noch in unseren eigenen vier Wänden so gut es geht einzurichten versuchen.

## Einleitung

»Wohnst du noch oder lebst du schon?« Mit dieser provokativen Frage warb der schwedische Universalausstatter IKEA nach der Jahrtausendwende in den deutschsprachigen Ländern für seine ultimativen Einrichtungssysteme (MAZUR: Die schwedische Lösung, 72; <https://ikeamuseum.com/de/erkunden/la-vida-en-el-hogar/das-leben-zu-hause-2000er/>, 15. 1. 2026). Der eschatologisch angehauchte Slogan, den das Unternehmen später x-fach variierte, wurde zum diskursiven Markenzeichen des Marktführers eines globalisierten Handels mit Wohnideen und Heimmaterialien. Aber die Provokation funktionierte auch umgekehrt. Und sie ließ sich sogar gegen ihr Vorbild verwenden: »Lebst du noch oder wohnst du schon?« In dieser parodistischen Variante kursiert unter den Mitgliedern einer kapitalismuskritischen Community im Netz eine Fotomontage, die den Werbespruch im bekannten IKEA-Design in Verbindung mit einem Sarg zeigt (Abb. 1). Egal, ob die Parole als Reklame oder als Kritik gemeint ist: Das Wohnen wird in beiden Fällen zum Grenzwert



Abb. 1: »Lebst du noch oder wohnst du schon?« – Parodie auf den IKEA-Slogan »Wohnst du noch oder lebst du schon?«, Fotomontage von René Hoffmann (© René Hoffmann).

der menschlichen Existenz erklärt. Das eine ist sowohl die Steigerungsform des anderen als auch dessen Zugangsvoraussetzung. Wohnen wird rhetorisch existenzialisiert.

Damit stehen die gewieften IKEA-Werber und ihre subversiven Gegner an der Wende zum 21. Jahrhundert in einer langen Tradition, die bis ins frühe 20. Jahrhundert zurückgeht. Es waren die Pioniere der sogenannten historischen oder klassischen Moderne auf den gesellschaftlichen Handlungsfeldern von Architektur, Innendekoration und Design, die mit ihrem Kampf für ein neues Wohnen das Leben und Bleiben zuhause zu einem Existenzial machten. Um diese Mission erfüllen zu können, spannten sie neben Spezialistinnen und Spezialisten für visuelle Künste und die neuen Massenmedien auch rhetorisch beschlagene Profis für Literatur ein – oft, aber nicht immer mit Erfolg und bisweilen auch mit einem kontraproduktiven Effekt. Von dieser Debatte um die ultimative Lösung des modernen Wohnungsproblems in der Literatur und den konkurrierenden Medien von der Gründerzeit bis zur Machtübernahme durch das NS-Regime mit Langzeitfolgen bis heute handelt dieses Buch.

*Endlich Wohnen!* Der Titel bringt das Thema auf eine scheinbar einfache Formel. Aber der Schein trügt. Bei dem großen Durcheinander, das in der öffentlichen Diskussion über das Wohnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert herrschte, sehen sich widersprüchliche Positionen häufig zum Verwechseln ähnlich und hallen gleich klingende Forderungen oft ganz anders nach. Und auch die Devise im Titel dieses Buches kann ganz unterschiedlich verstanden werden: als Schlachtruf, Stoßseufzer oder Durchhalteparole, je nach Betonung. Das Thema dieses Buches ist deshalb, genau genommen, ein Problem. Es kann in einem Bedingungssatz zusammengefasst werden: Wer wohnen will, muss bleiben können. Gerade das Bleiben aber musste in einer Zeit zum Problem werden, die von einer *transzendentalen Obdachlosigkeit* gekennzeichnet war. Diese berühmte Formel hat der ungarische Literaturtheoretiker Georg Lukács 1916 in seiner *Theorie des Romans* geprägt. Sie bezeichnet das Mangelgefühl des modernen Menschen, nirgends mehr zuhause und ganz bei sich zu sein. Das Problem der Wohnungsnot im Sinne einer existenziellen Unbehaustheit gilt demnach speziell für die Literatur. Deren Entwicklung liegt Lukács' geschichtsphilosophischer Diagnose zugrunde. Und auf die Interpretation von Literatur zielte diese Diagnose wiederum ab. Ist es für Lukács doch »die Form des Romans«, die »wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit« seiner Epoche war (LUKÁCS: *Theorie des Romans*, 23 f.).

Das Problem, um das es in diesem Buch geht, hat also realhistorische und diskursgeschichtliche Gründe. Das hat wiederum terminologische und

methodische Konsequenzen für seine literaturwissenschaftliche Behandlung. Die moderne Idee vom Wohnen setzt ein Bleiberecht voraus. Der Aufenthaltsort und die Lebensart, die sich damit verbinden, sind emotional positiv besetzt. Eben darum war und ist es ganz selbstverständlich, wenn dem Wohnen etwas Ultimatives, Existenzielles zugeschrieben wird. Allerdings war ein ›gutes‹ oder ›schönes‹ Wohnen für die meisten Menschen auch in Mitteleuropa lange so aussichtslos, dass es überhaupt kein Thema war. In Deutschland hat erst die Verfassung der Weimarer Republik von 1919 das Recht auf Wohnen für alle Staatsbürgerinnen und Staatsbürger ins Grundgesetz aufgenommen. So wie die Freiheit der Person in Artikel 114 für unverletzlich erklärt wird, so gehört gemäß Artikel 115 auch seine Wohnung ganz und gar ihr und ihm: »Die Wohnung jedes Deutschen ist für ihn eine Freistätte und unverletzlich. Ausnahmen sind nur auf Grund von Gesetzen zulässig« (VERFASSUNG DES DEUTSCHEN REICHS, 1405).

Dieser Leitsatz markiert ein Schlüsselmoment in der neueren Geschichte des Wohnens. Er ist das Resultat jahrzehntelanger Debatten zwischen Wortführern aus Wirtschaft, Politik, Sozialreform und Hygiene – oder Public Health, wie man heute sagen würde – über die katastrophale Wohnungsnot in den industriellen und urbanen Zentren, die sich seit den 1880er Jahren exponentiell verschärft hat. Und auf diesen Grundsatz beziehen sich bis zur Weltwirtschaftskrise und dem Zusammenbruch der Republik unzählige kommunale Wohnbauprogramme und Werbekampagnen für und gegen ein neues Wohnen. Mit den öffentlichen Verhandlungen um die so genannte *Wohnungsfrage* wurde das Wohnen auch zum wissenschaftlichen Gegenstand der Kultur- und Kunstgeschichte und zum ästhetischen Objekt von Architektur, Innendekoration und Design (FRANK/SCHUBERT: Lesebuch zur Wohnungsfrage, 19–89). Wohnen wurde damit erst um 1900 zu einem interdisziplinären Handlungs- und Diskursraum. Um diesen neuen Handlungsspielraum zu nutzen, bedienten sich die beteiligten Akteure verschiedener Medien wie Tageszeitungen, Fach- und Publikumszeitschriften, des Films und später des Radios und setzten sie als Hauptorgane für die Vermittlung und Multiplikation ihrer Programme ein. In ihrer Gesamtheit betrachtet, vermitteln diese Medien aber auch zwischen den diversen Parteien und Parolen im öffentlichen Raum. Das gilt wie erwähnt auch und insbesondere für die Literatur. Sie musste in der modernen Medienkonkurrenz neue Arbeitsweisen und Ausdrucksformen und letzten Endes auch eine neue gesellschaftliche Identität finden. Autorinnen und Autoren, die ihre rhetorischen und stilistischen Waffen beim Schreiben von Romanen, Dramen und Gedichten geschliffen hatten, waren bestens qualifiziert für die Medienarbeit am existenziellen Wohnungsproblem, das nach ultimativen Lösungen verlangte.

Ich spreche darum im Zusammenhang mit der Wohnungsliteratur des frühen 20. Jahrhunderts von der *existenziellen Moderne*, in Anlehnung an den Begriff der »emphatischen« Moderne, die Moritz Baßler für die expressionistische Prosa der 1910er Jahre geprägt hat (BAßLER: Die Entdeckung der Textur). Die Sprache dieser existenziellen Moderne, die sich vom Naturalismus über das *Fin de siècle* und den Expressionismus bis zur literarischen Avantgarde herausbildete, erklärte das Wohnen zu einer Frage von Sein oder Nichtsein. Sie war das ideale Medium zur gesellschaftlichen Verhandlung des gesamten Problemzusammenhangs. Robert Musil nimmt genau diese existenzielle Dramatisierung des Wohndiskurses aufs Korn, wenn er sie 1926 in einem fiktiven »Kunsthandbuch für reiche Leute« spöttisch als »Intensismus« bezeichnet. Mit der steigenden Temperatur der öffentlichen Debatte bei sinkender Quadratmeterzahl an Wohnfläche trifft Musil den entscheidenden Punkt, der die widersprüchlichsten Wortmeldungen zum modernen Wohnproblem aus den gegensätzlichsten Lagern miteinander verbindet (MUSIL: GW II, 681–683).

Wer wohnen will, muss bleiben können. Dieser Leitsatz des Buches, das nach dem Zuhausebleiben in der existenziellen Moderne fragt, spricht ein Grundproblem der Zeit an: Wie konnte man sich in der modernen Lebenswelt, die sich immer rasanter beschleunigte und zerstreute, so einrichten, dass man trotzdem noch bei sich bleiben konnte? Gleichzeitig enthält der Satz jenes Material, auf das sich das Buch konzentriert: Er assoziiert jene pointierten Thesen und Themen zum modernen Wohnen, die von der Literatur informiert, kommentiert und kritisiert wurden. Und er evoziert sprachlich eines der prägnantesten Bilder, die den Wohndiskurs zwischen ca. 1880 und 1930 dominieren: die menschliche Wunschvorstellung des unbefristeten Bleibens und der endgültigen Bleibe. Indem die Problemgeschichte des Wohnens in der existenziellen Moderne von der Literaturgeschichte her beschrieben und die Sachgeschichte von der Sprachgeschichte her perspektiviert wird, erzählt dieses Buch eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte des unmöglichen Bleibens in der modernen Welt. Nicht nur chronologisch, sondern auch ideologisch mündet diese Geschichte in letzter Konsequenz in die Bildrede von der letzten Bleibe in dieser Welt.

Dabei ist vieles am Wohnen, das um 1900 als Problem laut wird, im Denken und Reden auf Deutsch längst vorgeprägt. Das zeigt ein Blick in das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm. Es weist im Artikel zum Verbum *bleiben* auf »den wichtigen zusammenhang mit leib und leben« hin und erklärt: »wie *bauen* ein wohnen und sein ausdrückt und zu *beo*, bin gehört« so sei »auch der *leib* die stätte und wohnung, der *bau*, das bleiben der seele«. Und *leben* sei »ein habitare, manere, *wohnen*, *bleiben* ein

sein, wesen, esse, superesse, remanere« (GRIMM: DWB II, 95). Im erhofften Bleiben ist also das lebensnotwendige Wohnen bereits im Wortkörper enthalten. Dem Dasein, das es lebenswert machen soll, ist das Übrigbleiben schon eingeschrieben. Diese sprachgeschichtliche Symbiose von Bleiben und Wohnen wird im Artikel zum *wohnen* um die Dimensionen des Begehrens, des Besitzens und der Gewöhnung erweitert. Das neuhochdeutsche *wohnen* mit der indogermanischen Wurzel *\*uen* für *streben, wünschen, lieben* ist mit der gotischen *winja* (›Weide‹), dem altnordischen *venja* (›gewöhnen‹) und dem althochdeutschen *wini* (›Freund‹) und *wunnja* (›Wonne‹) verwandt (GRIMM: DWB XIV, 1206). Und auch im mittelhochdeutschen *wonen* im Sinne von *bleiben, verharren, verweilen, sich aufhalten* und *sich befinden* bleibt die Bedeutung des Behaglichen, Gewohnheitsmäßigen und Geruhsamen am Wort und an der Sache hängen (1206–1208). Verfolgt man das moderne *wohnen* über Fremd- und Lehnwörter zurück in die benachbarten Sprachen, dann stößt man dort unter anderem auf das lateinische *Habitat*, den *Habitus* und die französischen *habitudes*.

Nun sind die Wege der Etymologie aber bekanntlich unergründlich. Und so gehören in die graue Vorzeit unseres modernen Wohnens laut dem Grimm'schen Wörterbuch »endlich auch« der »wahn«, das »gewöhnen«, der »wunsch« und »möglicherweise auch« das »gewinnen und (über-)winden« (1206 f.). Dem gemütlichen Zuhausesein haftet damit von jeher etwas Wahnhafes und Gewaltiges an, als müsste das friedliche Bleibenkönnen zuerst geistig herbeigezwungen und physisch erkämpft werden. Der Frieden, der zuhause herrscht, ist das Resultat einer Befriedung. Bei sich kann nur zufrieden sein, wer sich damit auch zufriedengibt. Die konstitutive Spannung, die das Reden über das Wohnen in der Moderne historisch begründet, kommt am deutlichsten in den semantischen Ambivalenzen des mittelhochdeutschen *wonen* zum Ausdruck. Für die Minnesänger bedeutete das höchste der Gefühle, *in der minne wonen*, ein gutes Stück *arbeit; ruhen* und *ausharren* waren nur zwei Seiten derselben Medaille (1208). Die Palme eines Turniers winkte jenem Ritter, der *ûf dem pferde wonen* konnte, das heißt der bis zuletzt im Sattel blieb (1209). Ausgerechnet dort aber, wo *wonen* im Mittelalter »das element des behaglichen, geruhsamen betont«, war der Wohnende nicht mehr *bei*, sondern *außer sich*: in der Sprache der Mystik nämlich, wo es »zu einem terminus für das befriedetsein, das einwohnen in gott« und damit für die mystische *Ekstase* wird (1207). In diesem *abgrund* – oder eben *bei gott* – wohnen an der Schwelle zur Neuzeit freilich nicht nur die Entzückten, sondern auch die Toten (1213).

Die Bedeutungsgeschichte des Wortes und der Sache, um die es in diesem Buch geht, ist also lang und spannungsvoll. Trotz dieser *longue durée* setze

ich mit meinen Überlegungen erst bei der Debatte um die epochale Wohnungsfrage im späten 19. Jahrhundert ein und verfolge ihre verworrenen Spuren lediglich bis ans Ende der Weimarer Republik. So subjektiv diese Entscheidung am Ende ist, sie lässt sich doch objektiv mit einem historischen Paradigmenwechsel im Wohndiskurs um 1900 begründen. Der sozial-, mentalitäts- und wahrnehmungsgeschichtliche Bezugsrahmen der öffentlichen Debatte um ein zeitgemäßes modernes Wohnen bleibt zwischen ca. 1880 und 1930 bei allen Umwälzungen im Einzelnen im Großen und Ganzen stabil. Diese Einschätzung und damit auch die von mir gewählte Eingrenzung des Beobachtungszeitraums entspricht im übrigen auch der Selbstwahrnehmung der Zeitgenossen. Diese hatten das Gefühl, das Ende des guten alten Wohnens zu erleben, und schätzten das, was nun an diese existenzielle Leerstelle trat, als etwas signifikant Neues, Modernes ein. Zu den bekanntesten Auguren dieses modernen Wohnens gehört Walter Benjamin. Seine helllichtige, aber auch ein bisschen wehmütige Zeitdiagnose wurde thematisch wie methodisch wegweisend für die neuere kulturwissenschaftliche Wohnforschung. Sie ist für dieses Buch aber vor allem deshalb eine erstklassige Referenz, weil Benjamin in seiner Analyse die spezielle Rolle der Literatur mit reflektiert. In einer vielzitierten Notiz aus seiner *Passagen*-Arbeit fasst Benjamin den erwähnten Paradigmenwechsel so zusammen: »Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen und bettete ihn mit all seinem Zubehör so tief in sie ein, daß man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte, wo das Instrument mit allen Ersatzteilen in tiefe, meistens violette Sammelhöhlen gebettet, daliegt. Für was nicht alles das neunzehnte Jahrhundert Gehäuse erfunden hat: für Taschenuhren, Pantoffeln, Eierbecher, Thermometer, Spielkarten – und in Ermanglung von Gehäusen Schoner, Läufer, Decken und Überzüge. Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende. Der Puppenstube in der Wohnung des Baumeister Solneß treten die ›Heimstätten für Menschen‹ gegenüber. Der Jugendstil erschütterte das Gehäusewesen aufs tiefste. Heut ist es abgestorben und das Wohnen hat sich vermindert: für die Lebenden durch Hotelzimmer, für die Toten durch Krematorien« (BENJAMIN: GW V.1, 292).

Die Analysen in diesem Buch folgen nicht allein der Methode, mit der Benjamin hier eigene Beobachtungen und Erfahrungen (als Kind aus dem deutsch-jüdischen Bürgertum) mit Stichworten und Leitsätzen der Reformarchitektur und des Neuen Bauens zu einer thesenhaften Beschreibungssprache kondensiert. Sie orientieren sich insbesondere am Satz über das Wohnen im Drama *Baumeister Solness* (1892/93) von Henrik Ibsen. Mit ihm

stellt Benjamin das eigentliche Problem des Wohnens um 1900 dar: als Vernichtung des bürgerlichen Wohnens im emphatischen Sinne durch die neuen Wohnformen der Moderne. Der Satz exemplifiziert dieses Problem an einem repräsentativen Text aus der Literatur des Fin de siècle. Aber er illustriert es nicht einfach, sondern er rekonstruiert und interpretiert es zugleich. In der ›Puppenstube‹ aus Ibsens Theaterstück konzentriert sich für Benjamin die fatale Verstrickung des alternden Architekten Solness mit der nachfolgenden Generation. Denn Halvard Solness ist erst durch einen Brand in die Höhe gekommen, der das alte Haus seiner Frau zerstörte, in dem die Familie vorher gewohnt hatte. Das war »ein großer häßlicher, dunkler Holzkasten«, »aber innen war's doch ganz mollig und gemütlich« (IBSEN: Dramen 2, 536). Auf dem Brandplatz errichtet Solness sein neues, lichtdurchflutetes Wohnhaus mit einem Turm aus kaltem Stein. Und auch in Zukunft will er nur noch solche hohen lichten »Wohnungen für Menschen« (537) bauen. Allerdings hat der Hausbrand nicht nur die geliebten Puppen von Solness' Frau vernichtet, sondern auch ihre beiden kleinen Buben getötet. Trotzdem richtet Solness unter einem fatalen Wiederholungszwang auch im neuen Haus zwei Kinderzimmer ein, obwohl er genau weiß, dass sie leer bleiben werden. So räumt der alternde Baumeister seinem eigenen Nachwuchs vergeblich jenen »Platz« ein, den ihm die junge Architektengeneration streitig macht, die »etwas ganz Neues« bauen will (503). Es ist dieses große Familiendrama, das Benjamin zur »Puppenstube in der Wohnung des Baumeister Solness« verdichtet. Das Spielzeug, mit dem die Kinder in ihren Zimmern spielend wohnen lernen, ist der symbolische Kern des Problems, mit dem das moderne Wohnen im ›abgestorbenen‹ alten ›Gehäusewesen‹ konfrontiert wird. Es repräsentiert sowohl den Traditionsbruch in der Wohngeschichte zwischen Historismus und Moderne als auch den Traditionszwang, unter dem das moderne Wohnen trotz allem steht. Nicht von ungefähr hat der von Benjamin erwähnte Jugendstil das Kinderzimmer als Bauaufgabe entdeckt. Mit der von 1904 bis 1909 erschienenen illustrierten Monatsschrift *Kind und Kunst* hat der Darmstädter Jugendstilverleger Alexander Koch sogar ein eigenes Medium dafür gegründet.

Nur wer die traumatische Symbolik der Puppenstube für den Protagonisten von Ibsens Theaterstück kennt, kann in Benjamins Notiz mitlesen, dass und wie sich das existenzielle Problem des Wohnens an der Jahrhundertwende zum ersten Mal überhaupt stellt. Nach diesem Vorbild behandle auch ich alle Texte und Materialien in diesem Buch nicht einfach als Spiegel real existierender Wohnideen und Wohnformen, damit sie als Belege für gewisse Argumente dienen. Ich sehe darin vielmehr exemplarische Wohnszenen, in denen der gesellschaftliche Handlungsspielraum ›Wohnen‹ und seine

Probleme jeweils mit inszeniert werden. Das heißt, die Literatur gestaltet diesen Handlungsspielraum mit, nicht anders als die Architektur, Urbanistik, Hygiene oder Sozialpolitik. Als Spezialistin für das individuelle und kollektive Imaginäre konzentriert sie sich dabei insbesondere auf die menschlichen, psychologischen und emotionalen Aspekte des Wohnens als einer Alltagspraxis. Darum wird Literatur hier als eine Kunst des Handelns im Sinne der *arts de faire* verstanden, die Michel De Certeau, Luce Giard und Pierre Mayol 1980 in ihrer revolutionären Studie *L'invention du quotidien* als Praxeologie des Gewöhnlichen beschrieben haben (DE CERTEAU/GIARD/MAYOL: *L'invention du quotidien*). Die Inszenierungen dieser Handlungskunst zeichnen sich dadurch aus, dass sie das Gewöhnliche am Wohnen mit all seinen Nuancen und Zwischentönen sichtbar und hörbar macht. Und das ist kein geringes Verdienst. Denn Wohnen ist, wie Max Goldt es einmal wunderbar plastisch formuliert hat, »eine sonderbare Tätigkeit. Man wohnt und wohnt und merkt es nicht. Wohnen ist juristisch das, was biologisch atmen ist, obgleich man seinen Atem doch manchmal zur Kenntnis nimmt, wenn man sich verschluckt oder nach der Bahn rennt. Wohnen müsste ein Geräusch machen, knacken oder leise singen, damit es als Aktion bemerkbar würde« (GOLDT: *Die Radiotrinkerin*, 39). Genau über diese Aufmerksamkeitsschwelle hilft die Literatur dem Wohnen hinweg, so dass es zwischen den lauten Parolen und Programmen der übrigen Akteure als alltägliche Praxis wahrnehmbar wird.

Aber man bemerkt gerade beim Thema des Wohnens auch umgekehrt, was Literatur alles kann – und was sie sein kann. Sie ist auf jeden Fall kein passives Gefäß für Informationen, sondern eine stille und beharrliche Arbeit an den Sollbruchstellen des Systems. Als eine solche »production silencieuse« (DE CERTEAU: *Arts de faire*, 24) wird die Welt des Wohnens, so wie sie von unzähligen Autorinnen und Autoren immer wieder anders beschrieben wird, in den folgenden Kapiteln auch behandelt. Ihr entspricht auf der Seite der Leserinnen und Leser eine »activité liseuse«, die vom Dechiffrieren einrichtungstechnischer Gebrauchsanweisungen über die wissenschaftliche Analyse poetischer Wohnfiktionen bis zum kritischen Herumwildern in den Wolkenkuckucksheimen der offiziellen Diskurse reicht (24). Das Lesen der Geschichten und Bilder vom Wohnen, die dieses Buch enthält, birgt alle möglichen Handlungsoptionen in sich. Es macht das Wohnen durchlässig für ein erweitertes Wissen darüber, was Wohnen einmal bedeutet hat und was es heute noch alles meinen könnte.

Von diesem Interesse am Wohnen als Alltagspraxis und an den damit verbundenen Sprachhandlungen ausgehend werden die Wohnszenen in diesem Buch auf wechselnden medialen Bühnen von der Gründerzeit bis zur Weltwirtschaftskrise dargestellt. Der historische Rahmen, in dem das

geschieht, hat eine problemgeschichtliche und eine sozialgeschichtliche Dimension. Als Problem beginnt sich das Wohnen um 1850 den (Selbst-) Beobachtern deshalb zu stellen, weil die Industrialisierung und Urbanisierung der Lebenswelt ein ›gutes Wohnen‹ im ›ganzen Haus‹ verunmöglichen (BRUNNER: Das ›Ganze Haus‹). So jedenfalls lautet die alarmierende Diagnose des konservativen deutschen Kulturhistorikers Wilhelm Heinrich Riehl im dritten Band seiner einflussreichen *Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik* (RIEHL: Die Familie, 142–162). Statt wie früher in Großfamilien mit Gesinde und Hausgenossen unter einem Dach in der Obhut des Hausvaters zu wohnen, müssten die modernen Menschen in anonymen ›Wohnungskasernen‹ übereinander gestapelt zusammenhanglos aneinander vorbei leben, klagt Riehl (163–196). Die patriarchalische Rückprojektion eines solchen ›ganzen Hauses‹ in die deutsche Vergangenheit ist zwar eine Fiktion (vgl. GROEBNER: Außer Haus). Umso unheimlicher wirkt sie, durch zahlreiche literarische Bearbeitungen vermittelt und verstärkt, weiter (GHANBARI: Das Haus). Das sozialgeschichtliche Wohnungsproblem, das es immer schon gegeben hat, wird poetisch zu einer mentalitätsgeschichtlichen Krise des Wohnens ausgestaltet (HAAG: Auf wandelbarem Grund). Erst diese Kopplung von materiellem Notstand und ideeller Malaise macht das Wohnen zu einem epochalen und existenziellen Problem. Anders wären die bis heute verwendeten Metaphern von der ›transzendentalen Obdachlosigkeit‹ des modernen Menschen aus Lukács' *Theorie des Romans* von 1916 oder vom menschlichen ›Wohnen im Dasein‹ aus Heideggers *Sein und Zeit* von 1927 gar nicht denkbar.

Die Sozialgeschichte zwischen 1880 und 1930, in die sich das Buch einschreibt, lässt sich mit der großen *Geschichte des Wohnens* der Wüstenrot-Stiftung grob in vier Phasen einteilen (vgl. GESCHICHTE DES WOHNENS III und IV). Sie steht in einer *ersten Phase von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende* im Zeichen der *Wohnungsfrage*, zu der die ›Soziale Frage‹ aus den Jahrzehnten davor in den aus allen Nähten platzenden Großstädten reformuliert wird. Gleichzeitig tauchen auch die ersten Belege für die notorische *Wohnungsnot* im deutschen Sprachraum auf (GRIMM: DWB XIV, 1235). Mit diesen alarmierenden Schlagworten verlässt das Wohnen die Studierstube der Kultur- und Kunsthistoriker und wird zum Gegenstand einer öffentlichen Debatte zwischen Politikern, Verwaltungsbeamten, Gesundheits- und Sozialwissenschaftlern (FRANK/SCHUBERT: Lesebuch zur Wohnungsfrage). Gegen das Elend in den kapitalistischen Mietskasernen entsteht der genossenschaftliche Wohnungsbau, die Behörden übernehmen mit Bau- und Zonenordnungen stadtplanerische Verantwortung und greifen regulativ in den Bodenspekulationsmarkt ein. Dabei entdeckt auch die florierende

Architekturpublizistik das Wohnen als stark nachgefragtes Absatzprodukt und reagiert mit innovativen Publikumszeitschriften zur Innenarchitektur und Innendekoration (FUHLROTT: Deutschsprachige Architektur-Zeitschriften, Anhang 10.2). Insbesondere diese Vorläufer heutiger Schöner-Wohnen-Magazine mit ihrem lukrativen Anzeigenteil und ihrem schillernden Mitarbeiterkreis (zu dem immer mehr Schriftstellerinnen und Schriftsteller zählen) sprechen ein breites Publikum an und verhelfen den Spezialisten fürs Wohnen zu gesellschaftlichem Ansehen.

In der zweiten Phase von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg wird der sozialpolitische Wohndiskurs aus dem 19. Jahrhundert künstlerisch und kulturpolitisch umartikuliert. Um aus dem Schatten der wortführenden Verwaltungs- und Gesundheitspolitiker zu treten, stellen führende Architekten und Professoren an den Kunsthochschulen wie Henry Van de Velde (Weimar), Josef Hoffmann (Wien), Josef Maria Olbrich (Darmstadt), Heinrich Tessenow (Dresden), Peter Behrens oder Hermann Muthesius (Berlin) das Wohnen ins Zentrum ihrer Öffentlichkeitsarbeit. Sie publizieren ihre Häuser und Wohnungseinrichtungen in auflagenstarken Zeitschriften wie zum Beispiel *Dekorative Kunst* (gegründet 1897), *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897), *Innendekoration* (1900) oder *Das Interieur* (1900) und versprechen darin ein besseres Leben durch ein schöneres Wohnen. Die Kunst- und Lebensreformbewegung propagiert ein ganzheitliches Wohnen in naturnahen Selbstversorgersystemen an der Peripherie der großen Ballungszentren. Die medienwirksamste Verkörperung dieses reformierten Wohnens sind gebaute Künstlerkolonien wie jene auf der Darmstädter Mathildenhöhe, in Worpswede oder auf dem Monte Verità in Ascona. Seine effektivste Verwirklichung sind die nach den Ideen des englischen Pioniers Ebenezer Howard auch in Deutschland gebauten Gartenstädte wie die in Hellerau bei Dresden. Das wichtigste Ereignis für den Wohndiskurs in dieser Phase ist jedoch 1907 die Gründung des *Deutschen Werkbundes* (NERDINGER: 100 Jahre Deutscher Werkbund) und seiner Schwestergesellschaften 1912 in Österreich (GMEINER/PIRHOFER: Der Österreichische Werkbund) und 1915 in der Schweiz (BURCKHARDT: Der Werkbund). Als offiziöser Interessenverband aus Politik, Wirtschaft, Industrie und Kunst entfaltet der Werkbund zumal in Deutschland zuerst mit seiner Zeitschrift *Die Form* und thematischen Jahrbüchern und später auch mit großen Publikumsausstellungen und Mustersiedlungen wie der Weißenhofsiedlung in Stuttgart die wohl nachhaltigste *Publicity* für moderne Wohnmodelle und Wohnformen.

In der dritten Phase vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der Weimarer Republik wird dieser Wille zu einer allgemeinen Kulturreform

durch ein neues Leben und Wohnen zuerst von der staatlichen Kriegswirtschaft gebremst, bis diese selbst im revolutionären Chaos untergeht. Der Informationsfluss zum Wohndiskurs versiegt damit aber nur auf der Oberfläche. Denn im Grunde wirkte der Krieg auch fürs Wohnen in einer industrialisierten Gesellschaft als Katalysator. Die öffentlich subventionierte Gartenstadt- und Schrebergartenbewegung kurbelt die Selbstversorgung an. Einsetzende Pendlerbewegungen verzahnen städtisches und ländliches Wohnen. Die Großstädter entdecken den Freizeitwert des Umlandes. Der staatliche Interventionismus von Zivil- und Militärbehörden nimmt mit einer Flut von Reglementen auch im Wohnungssektor zu. In den Rechenschaftsberichten von Kommunal- und Regionalpolitikern erscheint die Wohnungspolitik in den schwierigen Kriegsjahren rückblickend als glänzend bestandene Bewährungsprobe an der Heimatfront. Das macht auch die Tiefenstruktur des Wohndiskurses sichtbar. Denn über das Wohnen zuhause wird ständig im Vergleich mit dem Ausnahmezustand der Väter und Söhne an der Front gesprochen. Infolgedessen ist die Wohnungsdebatte in den Kriegsjahren von einer allgegenwärtigen Mechanik der Verschiebung und des Ersatzes beherrscht. An die Stelle der biologischen Reproduktion tritt die Produktion von Kriegsgütern durch ein Heer von Arbeiterinnen. Das ›Organisieren‹ der notwendigsten Lebensmittel verdrängt die Sorge um den modernen Wohnkomfort, während die privaten Kriegsanleihen die Haushaltsbudgets erschöpfen. In diesem Clinch zwischen Symbolik und Realität beschwört die zunehmend emotional geführte Debatte um das moderne Wohnen Häuslichkeit und Heimatlichkeit gerade dort, wo das Leben zuhause etwas Raubtierhaftes bekommen hatte. Und wo es an der Front tatsächlich um Leben und Tod geht, dort wird Wohnlichkeit mit allen Mitteln improvisiert: in den rückwärtigen Schützengräben, die darum auch als ›Wohngräben‹ bezeichnet wurden. Schließlich provozieren die Massen von heimkehrenden Kriegsinvaliden zum ersten Mal in der Geschichte eine breitere Diskussion über hospitalisiertes oder ›betreutes‹ Wohnen. Das Sanatorium ist nicht nur der Embryo der Architekturavantgarde. Es wird auch zum Modell des Weiterlebens in Anstalten und Heimstätten all jener, die nicht (mehr) in Familienstrukturen (re-)integriert werden können: Alte, Ledige, Beeinträchtigte, Obdachlose, Schwererziehbare, Kriminelle.

In der *vierten Phase von der Weimarer Republik bis zur NS-Diktatur* wird der soziale Wohnungsbau, der nun Fahrt aufnimmt, zum zentralen Handlungsfeld. Im Treibhausklima der parlamentarischen Demokratie boomt mit der staatlichen Wohnbauförderung auch die öffentliche Debatte um ultimative Gesamtlösungen. Und in der sogenannten Stabilisierungsphase nach 1924 steigen auch deren Realisierungschancen sprunghaft an. Denn

eben weil der Massenwohnungsbau ökonomisch und politisch verzögert wurde, können ihn die Kommunen zwischen 1925 und 1929 unglaublich rasch und konsequent umsetzen. 1928 zählt das Berliner Reichsarbeitsministerium zwischen 1918 und 1927 über 1.3 Millionen neu gebaute Wohnungen (*Deutscher Wohnungsbau*, 9). Diese riesige Menge schlüsselt ein vom Preußischen Städtetag gefördertes Kompendium minutiös nach Einwohnerzahlen, Landesteilen und Wohnungstypen auf (*GUT: Der Wohnungsbau in Deutschland*, 19–50). Die Bilanz ist so märchenhaft, dass man nun ganz sachlich vom ›Neuen Menschen‹ und der ›Neuen Frau‹ reden konnte, die durch ein ›Neues Bauen‹ und ›Neues Wohnen‹ gemodelt werden sollten (*PEHNT: Der Neue Mensch und der Alte Adam*; *NEUMEYER: Der neue Mensch*).

Im Zeichen dieser ›Neuen Sachlichkeit‹ schnellte auch das Sozialprestige der systemrelevant werdenden Architekten in die Höhe. Die magische Formel, mit der die Gesellschaft umgebaut werden soll, heißt: Typisierung + Standardisierung + Normierung. Auch deutsche Wohnungen sollen wie die amerikanischen Autos in Fords Fabriken in Serie hergestellt und als Maschinen für den täglichen Gebrauch benutzt werden können. Die größten Triumphe feiert diese Vision der neuen Gesellschaftsingenieure in den städtischen Großsiedlungen. Der öffentliche Erfolg wird durch eine journalistische und reklametechnische *public relation* ermöglicht, für die sich viele Künstler und Schriftsteller aus dem gesamten politischen Spektrum engagieren: von praktischen Siedlungsratgebern über Wohnungsreportagen in Illustrierten und im Feuilleton der großen Tageszeitungen bis zur Öffentlichkeitsarbeit für kollektive Wohnträume wie ›Das Neue Frankfurt‹ oder ›Das Neue Berlin‹ und die Gegenpropaganda für das gute alte ›Deutsche Wohnhaus‹.

Der ideologischen Schlagseite (links), die unser Bild vom modernen Wohnen in der Weimarer Republik bis heute dominiert, steht die gebaute Realität entgegen. Als 1926 die Neubautätigkeit in der Weimarer Republik erstmals den zusätzlichen Wohnraumbedarf überschritt, waren 86,8 % davon Kleinhäuser, in Gemeinden mit weniger als zweitausend Einwohnern waren es sogar 97,8 % und in Großstädten immerhin noch 63,7 % (*GUT: Der Wohnungsbau in Deutschland*, 35–37). Mit der politisch aufgeladenen Debatte über das ›gute‹ und ›schlechte‹ Wohnen wird dieses zu einem Schlüsselthema in einer rasant mobilisierten Gesellschaft. Zusammen mit Statussymbolen wie den neuen Verkehrsmitteln (Automobil, Flugzeug, Ozeandampfer), der boomenden Zerstreungsindustrie (Kino, Revue, Jazz) oder dem allgemeinen Körperkult (Sport, Tanz, FKK) wird das Wohnen zu einem festen Bestandteil des Lebensgefühls ›am Rand der

Zeit« (GUMBRECHT: 1926). Das neue symbolische Kapital, das sich mit dem populär gewordenen Wohnthema verbindet, befeuert auch das Nachdenken über alternative Wohnformen. Neben dem Wohnen in periurbanen Großsiedlungen oder metropolitanen Hochhausstädten wird ein anderes Leben im Wochenendhaus, im Hotel, in der Laubenkolonie oder im Zelt vorstellbar. Und schließlich kann sogar das Schreckbild des Unbehausten und Heimatlosen, das *mobile home* des Zugabteils, der Schiffskabine und des Wohnwagens zum Inbegriff des modernen Wohnens werden.

Mit diesen alternativen Wohnmodellen in den Köpfen debattieren die führenden Architekten der Avantgarde im zweiten Congrès International d'Architecture Moderne CIAM vom 24. bis 26. Oktober 1929 in Frankfurt über *Die Wohnung für das Existenzminimum* (STEINMANN: CIAM, 35–72). Ihre Visionen für eine neue, solidarische Weltgemeinschaft werden als Katalog mit 100 Typengrundrissen für Klein- und Kleinstwohnungen in einer Wanderausstellung durch die Lande geschickt (DIE WOHNUNG FÜR DAS EXISTENZMINIMUM). Am 24. Oktober 1929 jedoch, auf den Tag genau mit der Eröffnung von CIAM II, löst der Börsencrash an der Wall Street die bis heute folgenreichste Weltwirtschaftskrise aus. Aus dem CIAM-Losungswort für das globale Wohnungsproblem wird buchstäblich über Nacht Makulatur. Am 30. Januar 1933 kommen die Nazis im massenarbeitslosen Deutschland unter anderem auch dank der allgemeinen Empörung über dieses Wohnenmüssen am ›Existenzminimum‹ an die Macht. Mit der Machtübernahme verändern sich nicht nur in Deutschland, sondern rasch auch im nahen Ausland die Möglichkeitsbedingungen für das öffentliche Nachdenken und Reden über das Wohnen und Bleiben in der Moderne radikal. Die Themen bleiben zwar im Grunde dieselben, und gerade auch die deutsche Architekturszene vor und nach 1933 ist durch sehr viele personelle Kontinuitäten verbunden (DURTH: Deutsche Architekten). Aber die Datumsgrenze 1933 schließt den Diskursraum des Wohnens, der in diesem Buch beobachtet wird, doch ganz klar ab. Die Voraussetzung, bleiben zu können, wenn man wohnen wollte, und die Rede von der ultimativen ›letzten Bleibe‹ werden für viele ins Exil oder in die ›innere Emigration‹ vertriebene Wortführer der Wohnungsdebatte von der Realität drastisch überholt. Um die neue Ordnung des Wohndiskurses in und außerhalb von Nazi-Deutschland zu beobachten und ihr kompliziertes Verhältnis zur Lebenswirklichkeit zu bestimmen, bräuchte es einen anderen Sucher. Das wäre die Aufgabe für ein anderes Buch.

Wer wohnen will, muss bleiben können. Und wenn das unmöglich wird? Dann weicht man eben auf andere Wohnformen aus, die eine neue Wohnlichkeit versprechen. Dafür muss man sich auch unter widrigsten Umständen so

einrichten, dass das Gefühl des Zuhause-seins wenigstens indirekt gerettet wird. Wohnen setzt immer schon das Vermögen voraus, ein ideales Heim zu simulieren oder zu kompensieren. Das läuft in der Praxis den Plänen von Architekten, Stadtplanern und Lebensreformern oft diametral entgegen. Die Wirklichkeit des Wohnens in der existenziellen Moderne ist darum oft verquer und widersprüchlich. Will man diese Ungeradlinigkeiten und Widersprüche darstellen, muss man dafür die Wohnpraktiken konsequent gegen die Wohnprogramme halten. Dabei sind die Programme für die Praxis niemals absolut verpflichtend, und die Realität bestätigt die Ideen nicht immer. Imaginäres und Reales läuft auf beiden Seiten ineinander, es durchdringt und durchkreuzt sich in einem Wirbel von Ober- und Unterströmungen. Daher orientiert sich das vorliegende Buch auch nicht an den klassischen Bauaufgaben und den typischen Wohnformen aus der Architektur- und Designgeschichte. Stattdessen sucht es die ganz gewöhnlichen Handlungen auf, die sich in diesem historischen Formenkatalog einnisten und die als Verbform typischer Handlungsweisen beim Wohnen über den einzelnen Kapiteln dieses Buches stehen.

Zu den charakteristischen Alltagstechniken und -taktiken, die sich in der Literatur und den populären Medien am liebsten zeigen, gehören ästhetische Praktiken und Selbsttechniken, mit denen sich die Bewohnerinnen und Benutzer in den programmatischen Installationen zum ›schönen‹ und ›guten‹ Wohnen einrichten. Und das sind oft recht eigenwillige Bricolagen. Vom prototypischen Wohnkatalog abgeleitet, können sie auch in ganz anderen Umgebungen eingesetzt werden und bekommen oft einen völlig anderen Sinn, wenn sie die neuen Kontexte umformen. Man kann allenthalben und ganz verschieden *residieren* (nicht nur in Schlössern), *haushalten* (nicht nur in der bürgerlichen Villa), *mieten* (nicht nur in der Etagenwohnung), *siedeln* (nicht nur in der Genossenschaftswohnung oder im Siedlungshäuschen am Stadtrand), *logieren* (nicht nur im Hotel), *hausen* (nicht nur im Bunker, in einem Bau oder einer Baracke), *campieren* (nicht nur in der Hütte oder im Zelt) oder *fahren* und wohnen (nicht nur in einem Zugabteil oder einer Schiffskoje). Man kann wohnen lernen, wenn man es im Kinderzimmer *spielen* darf oder soll, und dabei ganze (reale oder imaginäre) Wohnwelten auf- und umbauen. Und man kann beim Wohnen am Ende auch ganz einfach *bleiben* und seine Ruhe haben wollen, bis man seine letzte Bleibe und die ewige Ruhe findet.

Zum Schluss noch eine praktische Gebrauchsanweisung. Weil Wohnungen und Bewohner gegenseitig aufeinander einwirken und sich wechselseitig umformen, liegt auch diesem Buch über das Wohnen ein interaktiver Schaltplan zugrunde. Seine zehn Kapitel stellen dynamische Kontakte zwischen

typischen Wohnformen und alltäglichen Wohnpraktiken her, die das Wohnen in der Moderne prägen. Dadurch werden unvorhersehbare, aber für die Literatur- und Mediengeschichte des Themas aussagekräftige Korrespondenzen und zeittypische Konkurrenzen sichtbar, was wiederum den Bezug zwischen den behandelten Kapiteln und Inhalten erleichtern sollte. Auch wenn die Wohnszenen auf der Bühne dieses Buches hintereinander aufgereiht werden, handelt es sich dabei im Grunde um kommunizierende Räume. Wer es zur Hand nimmt, ist zum Hin- und Herlesen eingeladen. Auch das Überspringen von Seiten und Auslassen ganzer Teile ist ohne weiteres möglich. Selbst dann nämlich müsste das Anliegen dieses Buches verständlich bleiben: die heutigen Leserinnen und Leser an historischen Knotenpunkten und Schlüsselstellen zum Nachdenken über das eigene Wohnen zu bringen, bei dem man sich so schwer selber beobachten kann.



## 1 Residieren

Am Anfang der Wohnszenen, die in diesem Buch besichtigt werden, steht ein Auslaufmodell: das Residieren. Residiert wird normalerweise in Schlössern oder auf herrschaftlichen Gütern. Aber eben diese schlossartigen Wohnanlagen fallen im späten 19. Jahrhundert aus dem Kanon moderner Bauaufgaben heraus. »Heute müssen wir leider, wie auf allen andern Gebieten, auch beim Schloss die Wahrnehmung machen, dass nicht allein die Fähigkeit fehlt, neue Schlossanlagen entstehen zu lassen, sondern dass auch beinahe alles Verständnis für die eigentliche Schönheit des Alten verschwunden ist«, beklagt sich der Heimatschützer Paul Schulze-Naumburg 1910 im Vorwort zum sechsten Band seiner populären *Kulturarbeiten* (SCHULTZE-NAUMBURG: *Kulturarbeiten* VI, 3). In dieser Klage drücken sich neben viel Nostalgie und kulturpolitischem Konservatismus auch ganz handfeste Interessen aus. Als Architekt der Residenz Cecilienhof in Potsdam, des letzten und komfortabelsten aller Hohenzollernschlösser, das erst im desaströsen Kriegsjahr 1917 fertiggestellt wurde, hatte Schulze-Naumburg allen Grund zur Sorge, dass solche lukrativen Bauaufgaben endgültig aus den Auftragsbüchern verschwinden würden.

Die Klage ist allerdings auch ein Symptom eines objektiven gesellschaftlichen Wandels, der das Residieren um 1900 zu einer höchst ambivalenten Wohnform machte. Mit der ökonomischen Verdrängung des Erbadels durch das Großbürgertum hatte die herrschende Klasse im späten 19. Jahrhundert ein neues Gesicht bekommen. Zum Beweis seiner legitimen Erbschaft verschanzte sich der neue Geldadel in der Peripherie der Großstädte in feudalen Wohnburgen wie jenen, die der erfinderische Baumeister und Flugpionier Gustav Lilienthal in Berlin-Lichterfelde gleich reihenweise baute (Abb. 2). Oder man richtete sich in den späthistoristischen Wohnpalais der Innenstädte in hochherrschaftlich möblierten Zehnzimmerwohnungen ein, wie sie von Walter Benjamin 1928 in seinem avantgardistischen Kurzprosaklassiker *Einbahnstraße* beschrieben und vom Fotografen Sasha Stone in ikonischen Aufnahmen festgehalten worden sind (Abb. 3). Benjamin hat das Residieren in diesen Stadtschlosswohnungen zur tödlichen Falle erklärt, in der die herrschende großbürgerliche Klasse dem Tod geweiht war (BENJAMIN: WuN 8, 14 f.). Die Diagnose ist ebenso magistral wie geschichtsphilosophisch kalkuliert. Rechnet man dieses Kalkül heraus, dann ergibt sich für das bürgerliche

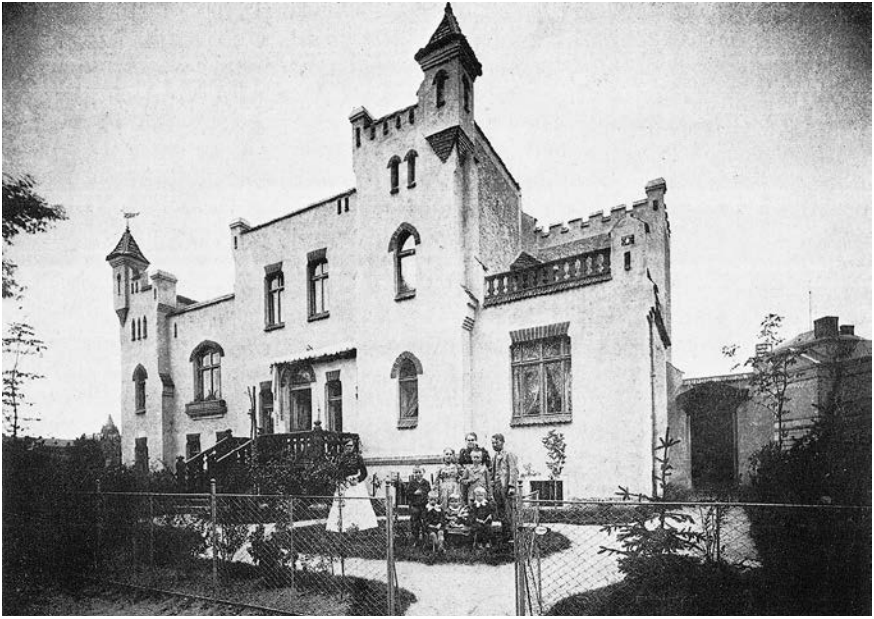


Abb. 2: *My home is my castle...!* Gründerzeit-Villa am Tietzenweg 51/53 in Berlin-Lichterfelde, erbaut um 1891/92 durch den Architekten und Flugpionier Gustav Lilienthal.



Abb. 3: Großbürgerliches Interieur um 1900, Fotografie von Sasha Stone aus den 1920er Jahren.

Residieren in der aufstrebenden Moderne allerdings ein weitaus ambivalenteres Bild. Das Residieren kommt in der Moderne nämlich nicht einfach aus der Mode, sondern es feiert gleichzeitig verwandelt seine Auferstehung. Auch der moderne Bürger fühlt sich immer noch als Schlossherr. *My home is my castle!* Der alte Rechtsgrundsatz, der im elisabethanischen England den heiligen Hausfrieden begründet hatte, kommt in der Gründerzeit als Beschwörungsformel individueller Freiheit wieder in Umlauf. Dazu konnte er aber erst werden, als das Wohnen in Schlössern zum Luftschloss wurde. Und das wiederum wurde nur möglich, weil das Wohnen architektonisch und rhetorisch als Dasein in einem ›Schloss‹ systematisch maskiert wurde.

Das Maskieren der konstruktiven wie der gesellschaftlichen Tatsachen beim modernen Residieren ist darum kein willkürlicher Zusatz, als das es oft geschmäht und moralisch verurteilt wurde. Es gehört zu den Bedingungen, unter denen in einer postfeudalen Gesellschaft unter bürgerlichem Führungsanspruch herrschaftlich gewohnt wurde. Vor allen Dingen artikuliert es aber die kollektiven und individuellen Phantasien, die damit verbunden waren. Die Maske wird zum sprachlichen Indiz dafür, was mit dem Residieren des modernen Wohnsubjekts eigentlich gemeint ist. Indem sie die wahre Identität ihres Trägers verbirgt, offenbart sie seine wirklichen Ansprüche. Das macht die Maske zur kulturtheoretischen *master trope* der Literatur- und Kunstgeschichte der Jahrhundertwende (SEGNER: Fragments, genius and madness). Traditionen mussten verschleiert und Herkünfte verneint werden, damit sie in eine Zeit und eine Gesellschaft hineingerettet werden konnten, die sich emphatisch als *modern* behauptete.

In der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts lassen sich diese komplexen Maskierungsstrategien modellhaft am Roman beobachten. Als bürgerliche Literaturgattung schlechthin versucht der Roman mit dem Wohnproblem seiner gesellschaftlichen Trägerschicht auch die vieldiskutierte ästhetische Krise zu bewältigen, in die er als epische Großform mit Totalisierungstendenz unter den zerstreuten Produktions- und Rezeptionsbedingungen in der Moderne gerät. Georg Lukács' 1916 publizierte *Theorie des Romans* ist das Paradebeispiel dafür. Eine ähnliche Gemengelage ist zur gleichen Zeit in der Kunst- und Architekturtheorie zu beobachten. Vom fortgesetzten Residieren in modernetauglichen Hausmasken träumt dort nicht nur der reaktionäre Heimatschutz. Auch die progressive Avantgarde verurteilt die feudalen Stilmasken des Historismus nur deshalb, um insgeheim einen neuen Stil aufzubauen (HVATTUM: Style and Solitude, 23–48). Der Kampf ums Residieren in der Moderne wird zur epochalen Spiegelfechterei mit Masken aus Steinen und Worten. Welche Werte darin offensichtlich und unter der Hand verhandelt werden und wie aussichtslos es in der späten Weimarer

Republik geworden war, diesen Kampf zu gewinnen, zeigt die satirische Tradition in der Literatur der Neuen Sachlichkeit. Am Ende dieses Kapitels laufen beide Konfliktlinien, die literarische und die architektonische, in einem letzten symbolischen Bauvorhaben zusammen: in der neuen Residenz für den modernen Dichter Arnold Zweig, der die feudalen Assoziationen seines Atelierhauses mit der asketischen Formensprache seines Architekten Harry Rosenthal öffentlich zu vermitteln versucht.

Wie konstitutiv das symbolische Spiel mit Masken und Maskierungen für das Residieren im frühen 20. Jahrhundert ist, lässt sich an drei Schlüsselromanen der existenziellen Moderne studieren: Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Franz Kafkas *Das Schloss* (1926) und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32). Alle drei Romane beginnen mit einem Wohnungsproblem, und bei allen bildet das Phantasma des Residierens den Kern dieses Problems.

In Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* steht es im Zusammenhang mit der epochalen Ich-Krise der Jahrhundertwende. Der Moderneschub in diesem romanhaften *Journal intime* ist 1910 zwar unabweisbar. Aber seine Kraft ist noch nicht so groß, dass er den Wohntraum vom herrschaftlichen Residieren aus der Wunschwelt des bürgerlichen Subjekts schon völlig verdrängt hätte. Das Residieren erscheint daher noch als Maske eines Subjekts, auf dessen Bühne sich das Drama um eine existenzielle Bleibe abspielt. Der altadelige Ich-Erzähler zelebriert im Pariser Großstadttexil ein asketisches Leben in einem armseligen Zimmer. Vor den Automobilen und elektrischen Straßenbahnen, die ihm hier kreischend durch die Knochen und durchs Hirn fahren, hofft er sich in ein eigentliches »Inneres« zu retten (RILKE: Werke III, 455 f.). Als Rettungsanker winkt ihm die Erinnerung an bessere Tage in den herrschaftlichen Häusern seiner Kindheit in der dänischen Provinz. Aber diese Hoffnung zerschlägt sich buchstäblich. Das großväterliche Schloss Urnekloster, das später »in fremde Hände kam«, ist auch in der »kindlich gearbeiteten Erinnerung« Maltes kein intaktes Gebäude mehr. Er findet es dort vielmehr »ganz aufgeteilt« wieder, »da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet«, alles »verstreut«. Es ist Malte darum, »als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen« (470 f.). Aber auch das feudale Elternhaus in Ulsgaard birgt traumatische Erinnerungen. Dort fand der Ich-Erzähler als kleiner Junge einst auf dem Dachboden »allerhand vages Maskenzeug« aus dem Ancien Régime, mit dem er sich zum Spaß verkleidete (525 f.). Als sich Malte im Spiegel als »großen, schrecklichen Unbekannten« entdeckt, geschieht »das Äußerste« – »ich fiel einfach aus« (530). Dieser Ich-Ausfall ist so unausweichlich wie unwiderruf-

lich. Vergeblich versucht der kleine Malte sich vom Maskenspuk zu befreien und, weil das nichts nützt, vor sich davonzurennen – denn er »kannte das Haus nicht, er wußte nicht wohin«. Dass die versammelte Hausgemeinschaft ihn auslacht, statt ihn zu retten, macht den Ich-Verlust unter der Maske noch abgründiger. Gleichzeitig entblößt es den kollektiven Grund von Maltes Verzweiflung. Im kollektiven Lachen bricht die Einsicht durch, dass die Bewohner von Ulsgaard in der modernen Welt, die ihnen über den Kopf gewachsen ist, nicht überlebensfähig sind. »Herausnehmen, wenn es noch geht, und behalten«, fleht sie Malte vergeblich an, »aber sie hörten es nicht« (530). Wie Gespenster residieren sie im Nirgendwo der Zeit und sind taub für ihre Zukunft. Und der als Resident erzogene Malte lebt in der modernen Großstadt Paris weiter als *résident*: als von der Einwohnerkontrolle registrierter Bewohner mit Aufenthaltsgenehmigung. Das meinte das Wort, anders als im Deutschen, im Französischen wie im Englischen schon lange vor dem 19. Jahrhundert. Unter dem Schutz dieser fremden Wortbedeutung kann sich der deutschsprachige Malte im französischen Exil nach 1900 darum neu erfinden: als einen, der er schon immer gewesen ist.

Auch in Franz Kafkas unvollendetem Roman *Das Schloß* ist vom Wohnen unter der Maske des Residierens die Rede. Nur geht es hier nicht um den Versuch, eine überholte Wohn- und Herrschaftsform in die neue Lebenswelt hinüber zu schmuggeln. Es kommt vielmehr das Unverständliche und Unzugängliche des Wohnens in der Moderne selbst zum Ausdruck. Wie so oft bei Kafka konzentriert sich das Problem der modernen Wohnideologie *My home is my castle* in wenigen, kargen Worten. Im *Schloss* thront das Residieren zwar im Titel, und doch wird hier nirgends residiert und kaum irgendwo gewohnt, und wenn, dann nur in einem monumentalen Verwirrspiel. Das doppeldeutige ›Schloss‹ im Romantitel schreit nach einem Schlüssel. Aber alle Versuche des Landvermessers K. und mit ihm alle Hoffnungen des überforderten Lesers, dieses Textschloss zu betreten, scheitern. Möglicherweise ist man aber auch immer schon da, ohne es jedoch zu wissen. Denn das Dorf, in dem man mit K. ankommt, sei »Besitz des Schlosses«, wie die Bewohner ganz selbstverständlich erklären. Wer »hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermaßen im Schloß« (KAFKA: *Das Schloß*, KKA 1, 8). Von diesem *gewissermaßen* hängt freilich alles ab. Das Wörtchen behauptet etwas als gewiss, was nur scheinbar oder beinahe so ist. Es maskiert also zugleich das, woran es ganz eng gebunden bleibt. Im festen Griff dieses Maskenwörtchens bleibt K. gefangen wie in einem Spiegelkabinett. Das Schloss verweist auf das Dorf und das Dorf verweist wiederum zurück auf das Schloss. Hier wie dort ist aber niemand bei sich zuhause. Kafkas Schloss ist »weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer

Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinander stehenden niedrigen Bauten bestand; hätte man nicht gewußt, daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können« (17). Ein »recht elendes Städtchen« allerdings, »aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubröckeln. Flüchtig erinnerte sich K. an sein Heimatstädtchen, es stand diesem angeblichen Schlosse kaum nach« (17). Und doch macht dieses Schloss mit seinem zackigen Turm höhere Rechte geltend. Ja es scheint K., wie wenn hier »irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen« (18).

Je hoffnungsloser das Residieren unten in den Häusern geworden ist, umso rebellischer zeigt sich oben im Schlossturm seine Auferstehung. Dieser Turm ist wie »von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet« und hat »etwas Irrsinniges«. Dabei wird er als das »einzige sichtbare« Schlossmerkmal von K. ausdrücklich als »der Turm eines Wohnhauses« identifiziert (18). Das in einem Wohnhaus auferstandene Residieren verrät somit etwas von den geheimen Wünschen, die die moderne bürgerliche Gesellschaft in die Zeichnungen ihrer Kinder hineinprojiziert. Als Kinderzeichnung erscheint es einerseits archetypisch und andererseits verrückt, das heißt von seinem angestammten Platz verschoben. Genau dafür, für dieses archetypische Verrücktsein des modernen Wohnens, ist das Residieren in Kafkas *Schloß* ein Symptom. Das Residieren im Schloss dient dem Wohnen im Dorf als sprachliche Maske: Wer im Dorf wohnt, der wohnt *gewissermaßen* im Schloss. Und es tritt selbst nur in dessen Maskierung auf: im Turm eines Wohnhauses. Gebannt fixiert man beim Lesen mit K. das Schloss, um dort am Ende nur das Dorf wiederzuerkennen, wo man sich selbst je länger je weniger auskennt. »So arbeiten die Leute an ihrer eigenen Verwirrung«, erklärt Olga dem verwirrten K. und seinem Leser die systematische Verwechslung der Kanzleien mit ihren Vorräumen und der Schlossbeamten mit ihren Sekretären im Dorf, um daran die rhetorische Frage anzuschließen: »Und muß es im Schloß anders sein?« (KAFKA: Das Schloß, KKA 1, 286).

Für das Problem des »irrsinnig« gewordenen Wohnens in der Moderne und wie man sich darin trotzdem einigermaßen einrichten kann sucht auch Robert Musil im *Mann ohne Eigenschaften* nach Lösungen. Auch Musil findet sie beim obsoleten Residieren und auch er behilft sich mit Masken. Nur sind es bei ihm keine Ich-Masken wie bei Rilke und auch keine Sprachmasken wie bei Kafka. Es sind ausgerechnet jene Stilmasken, mit denen die Avantgarde den Historismus des 19. Jahrhunderts diffamiert hatte, um dessen Stil-

architektur zu überwinden (OEBCHSLIN: Stilhülse und Kern, 88–113). Konnte man in der Gegenwart überhaupt noch mit Stil wohnen? Diese Frage trieb die moderne Architekturtheorie und Kunstgeschichte nach 1900 zutiefst um (HVATTUM: *Style and solitude*, 21–48). Sie gehört auch für Musil zu einem »Kreis von Fragen, der einen großen Umfang und keinen Mittelpunkt hat: und diese Fragen heißen alle ›wie soll ich leben?‹« (MUSIL: GW 1, 895). Musil legt sie dem Mann ohne Eigenschaften Ulrich in den Mund, als dieser mit seiner Schwester Agathe überlegt, wie sie sich in ihrem Elternhaus nach dem Tod ihres Vaters zusammen neu einrichten sollten. Das geschieht ziemlich spät in diesem Jahrhundertroman. Dass die Einrichtungs- und Wohnungsfrage als Schlüssel zum modernen Daseinsproblem funktioniert, ist jedoch von Anfang an klar. Das epochale Problem des Mannes ohne Eigenschaften wird schon in den allerersten Kapiteln ausgestellt: im »Jagd- oder Liebes-schlösschen vergangener Zeiten«, in das sich Ulrich einmietet (12–15). Wie er sich darin einrichtet, irritiert nicht nur seinen traditionalistischen Vater, sondern ist bezeichnend für Ulrichs eigenschaftslose Existenz überhaupt. Das Charakteristische daran ist ein stilistisches Flickwerk: Die »Traggewölbe waren aus dem siebzehnten Jahrhundert, der Park und der Oberstock trugen das Ansehen des achtzehnten Jahrhunderts, die Fassade war im neunzehnten Jahrhundert erneuert und etwas verdorben worden, das Ganze hatte also einen etwas verwackelten Sinn, so wie übereinander photographierte Bilder« (12).

Weil Ulrichs *home* und *castle* geradeso eigenschaftslos ist wie sein Bewohner, wird dieser nur auf sich selbst zurückgeworfen, als er sein »verwahrlostes kleines Besitztum vom Ei an neu herrichten« will (19). Zuerst denkt er an die »Forderung« eines »führende[n] Baukünstler[s]« seiner Zeit: »Der moderne Mensch wird in der Klinik geboren und stirbt in der Klinik, also soll er auch wie in einer Klinik wohnen!« (19 f.). Aber sein »Schlosshäuschen«, das »bereits drei Stile übereinander« enthält, sträubt sich gegen einen solchen Umbau (20). Dann probiert er »alle Stile, von den Assyrern bis zum Kubismus« aus, um der »Drohung ›Sage mir, wie du wohnst, und ich sage dir, wer du bist!‹, die er wiederholt in Kunstzeitschriften gelesen hatte« zu entgehen (20). »Nach eingehender Beschäftigung mit diesen Zeitschriften« kommt er allerdings »zu der Entscheidung, den Ausbau seiner Persönlichkeit doch lieber selbst in die Hand« zu nehmen. Ulrich beginnt deshalb »seine Möbel eigenhändig zu entwerfen«, doch der Zeitgeist flüstert ihm »nur noch unausführbare Zimmer« ein: »Drehzimmer, kaleidoskopische Einrichtungen, Umstellvorrichtungen für die Seele, und seine Einfälle wurden immer inhaltsloser« (20). Und genau da liegt der Schlüssel zum Erfolg. Konsterniert überlässt Ulrich »die Einrichtung seines Hauses einfach dem Genie seiner Lieferanten«, und

so entsteht »eine geschmackvolle Residenz für einen Residenten, wie ihn sich Möbel-, Teppich- und Installationsfirmen vorgestellt hatten, die auf ihrem Gebiete führen« (21). Maskiert durch dieses Sammelsurium fremder Stilmasken, residiert Ulrich wie ein von seinen Dienern verkannter Herr im eigenen Hause: »Es fehlte nur, dass dieses reizende Uhrwerk nicht aufgezogen war; denn dann wären Equipagen mit hohen Würdenträgern und vornehmen Damen die Auffahrt emporgerollt, Lakaien würden von den Trittbrettern gesprungen sein und Ulrich mißtrauisch gefragt haben: ›Guter Mann, wo ist Euer Herr?‹« (21). Nichts veranschaulicht das maskierte Residieren in der Moderne besser als das »in gleichgültigen Launen Angehäufte in diesem Haus« (893). Weil es von den unpersönlichen Stilmasken absorbiert wird, muss es nämlich erst gar nicht mehr ausgelebt werden. In seinem Zentrum thront kein Souverän mehr, es klafft dort eine einzige Leerstelle. Eben das garantiert dem modernen Mann ohne Eigenschaften seine eigenschaftslose Identität. Gerade weil Ulrich »Wohnungen nicht leiden« mag, »die seelisch nach Maß gemacht sind« und er sich dann wie »bei einem Innenarchitekten bestellt« vorkommt (893), lässt er seine Lieferanten machen, bis er sich »wieder wie am Mond eingerichtet« hat (21).

Musils *Mann ohne Eigenschaften* ist ein Paradebeispiel dafür, wie gerade das obsoletere Residieren in der Literatur zum modernen Wohnen etwas Neues und Eigenes begründen kann. In dieser Funktion wird das Residieren und werden zumal seine Masken auch in der Architektur der Moderne zu einer Leitmetapher. Die Metaerzählung dazu hat der Schweizer Kunst- und Architekturhistoriker Sigfried Giedion mit seinem einflussreichen Klassiker *Space, Time and Architecture* von 1941 geliefert. Aber nicht nur in dieser frühen und äußerst einflussreichen Selbsthistorisierung des Neuen Bauens und Wohnens lässt sich »the growth of a new tradition« (so der Untertitel des Buches) am fortwährenden Residieren in der Moderne ablesen. Auch Giedions linksaktivistischer Berufskollege Adolf Behne braucht die feudale Maske historistischer Interieurs als zweischneidiges Schwert im Kampf für das moderne Wohnen. Und wie bei Behne kann das Residieren in der Moderne schließlich auch bei dessen rechtskonservativem Konkurrenten Paul Schultze-Naumburg nur verkappt auftreten, wenn auch aus ganz anderen Gründen: Weil die feudalen Wurzeln des adeligen Residierens bei ihm im völkischen Boden verschwinden und dort möglichst unsichtbar werden sollen.

Wie schwer das Argument vom maskenhaften Wohnen der Väter und Großväter hinter historistischen Fassaden wiegt, wusste keiner besser als Sigfried Giedion. Der Sohn eines Zuger Webereifabrikanten studierte zuerst Maschinenbau in Wien, bevor er in die Kunstgeschichte wechselte und 1922 mit einer Arbeit über den spätbarocken und romantischen Klassizismus bei

Heinrich Wölfflin in München promovierte. 1928 wird der internationale Netzwerker Giedion zum ersten Generalsekretär der avantgardistischen Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) gewählt und ebnet als Universitätslehrer in Zürich und Boston der Moderne den Weg in die Architektur- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. In seinen Charles Elliot Norton Lectures über *Space, Time and Architecture* an der Harvard University 1938/39 inszeniert Giedion diese Erfolgsgeschichte als Welttheater von Raum und Zeit, die sich erst in der Moderne organisch durchdringen können, nachdem sie das mechanische Spiel mit den falschen Stil-Masken aus dem 19. Jahrhundert überwunden haben (GIEDION: *Space, Time and Architecture*, 19–23).

Dieses heilsgeschichtliche Argument baut Giedion schon in seinen früheren Publikationen systematisch auf, und es hat weitreichende Konsequenzen auch für das Wohnen. Sein Manifest über das moderne *Bauen in Frankreich* von 1928 beginnt Giedion mit der Erklärung: »Das 19. Jahrhundert hat alle Neuschöpfungen mit historisierenden Masken umkleidet, ganz gleichgültig auf welchem Gebiet. Auf dem Gebiet der Architektur ebenso wie auf dem Gebiet der Industrie oder Gesellschaft. Man schuf neue Konstruktionsmöglichkeiten, aber man hatte gleichsam Angst vor ihnen, man erdrückte sie haltlos in Steinkulissen« (GIEDION: *Bauen in Frankreich*, 1). Um dem ›reaktionären‹ Historismus die Maske herunterzureißen, vertraut Giedion nicht allein auf die wissenschaftliche Rhetorik, er baut vielmehr auf das innovative Zusammenwirken von Wort, Schrift und Fotografie. Sein vom Bauhaus-Typografen Laszlo Moholy-Nagy gestaltetes Buch sei »so abgefaßt und angeordnet« worden, »daß der eilige Leser den Gang der Entwicklung aus den beschrifteten Abbildungen ersehen kann« (GIEDION: *Bauen in Frankreich*, Vorbemerkung). Dasselbe gilt auch für Giedions Manifest *Befreites Wohnen*, das 1929 in der populären Reihe der Schaubücher des Zürcher Orell Füssli Verlags erschien: »Es ist ganz gut, wenn der Autor einmal nicht zu ›Wort‹ kommen kann und gezwungen ist, sich auf optische Art auszudrücken. Also in diesem Fall: mehr durch Anordnung und Gegenüberstellungen (im positiven Sinn) klarzumachen, als durch Erläuterungen«, schreibt Giedion dort (GIEDION: *Befreites Wohnen*, 4). Seine moderne Text- und Bildregie folgt den Prinzipien der (filmischen) Montage und hat nicht zuletzt deswegen Walter Benjamin bei seiner Archäologie des modernen Wohnens in den Pariser Passagen beeindruckt (BRÜGGEMANN: *Walter Benjamin und Sigfried Giedion*, 453–456). Aber eben für Giedions modernistische Lese- und Sehschule offenbart das Bildargument des demaskierten Residenten seine Tücken.

Das Problem wird ausgerechnet bei Giedions wichtigstem Gewährsmann Le Corbusier virulent. Indem er »das Gerüst in neue Wohnfunktion«

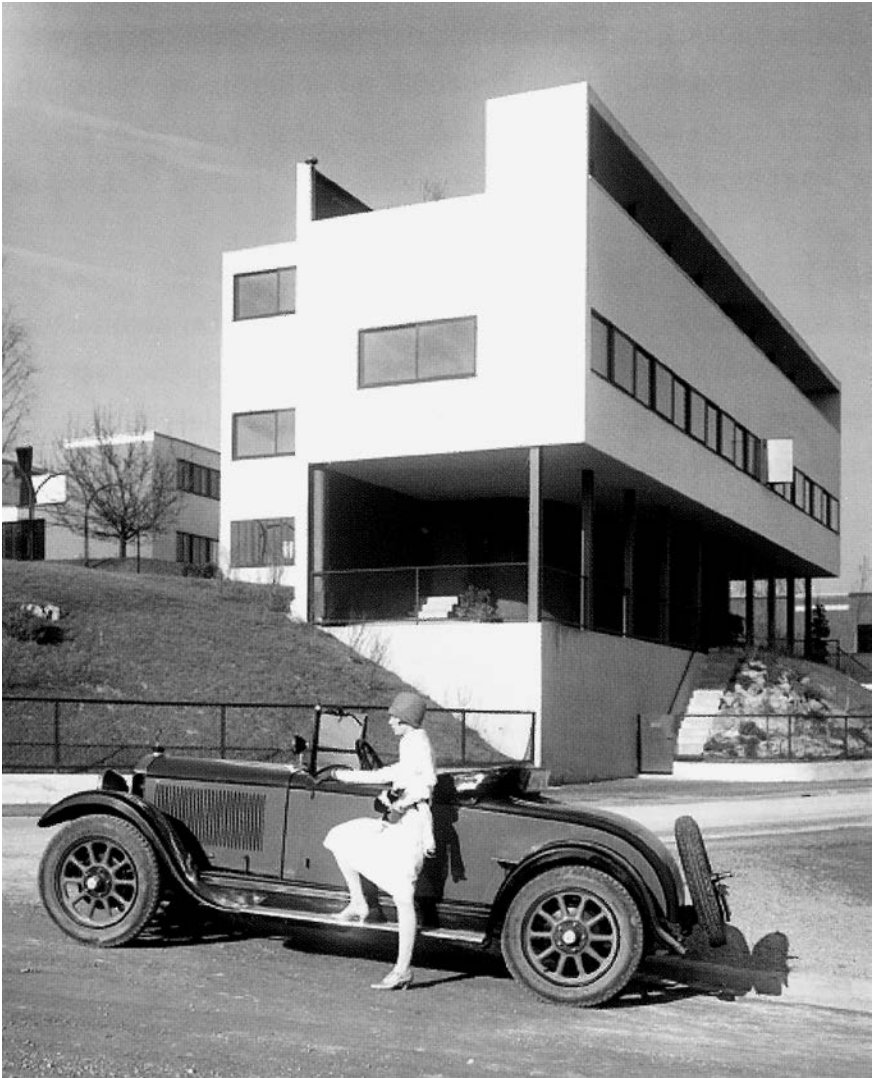


Abb. 4: Mercedes-Reklame vor Le Corbusiers Doppelwohnhaus in der Stuttgarter Weißenhofsiedlung, 1927.

umgedeutet und so etwas Äußeres zum Innersten des Wohnens gemacht habe, konnte Le Corbusier laut Giedion »das ewig offene Haus« schaffen: ein geniales Prinzip für »alle seine architektonischen Lösungen« und eine »Neugestaltung der Wohnung« für jedermann (GIEDION: Bauen in Frankreich, 84 f.). Die Bildstrecke zu dieser emanzipatorischen These zeigt freilich, dass »Le

Corbusier und der Nachwuchs« das moderne »Wohnproblem« durchaus nicht für alle, sondern allein für eine gut betuchte Klientel gelöst hatten. Die kubistischen Wohnplastiken mit ihren offenen *living rooms* und den freizeitauglichen Dachgärten sind exklusiv einer internationalen *leisure class* auf den Leib geschneidert (WIGLEY: *White Walls*, 36–57). Die schicke Dame von Welt, die 1927 für die Mercedes-Reklame vor Corbusiers Doppelwohnhaus in der legendären Mustersiedlung in Stuttgart-Weißenhof posiert, steht geradezu ostentativ für diese Exklusivität ein (Abb. 4). Wenn Le Corbusier ebenfalls 1928 auf der Suche nach einer einheitlichen Architekturformel für ein Wohnhaus und einen Palast ist, dann kann man das auch so lesen: dass seine Häuser das Gesicht der herrschenden Klasse tragen (LE CORBUSIER: *Une maison – un palais*, 3). Und auch Giedion muss zugeben, dass selbst Le Corbusiers Arbeiter-Siedlung von Pessac bei Bordeaux »im Grunde aus übereinander gestülpten Villen« besteht (GIEDION: *Bauen in Frankreich*, 85).

Aber nicht nur bürgerliche Modernetheoretiker wie Giedion verstricken sich beim Kampf gegen die anachronistischen Mietspaläste des 19. Jahrhunderts in Widersprüche zwischen technischen Möglichkeiten, ästhetischen Präferenzen und gesellschaftlichen Realitäten. Dasselbe passiert auch dem proletarischen Wohnungsaktivisten Adolf Behne. In kaum einem anderen Werk der Weimarer Architekturpublizistik spielt die Maske als Emblem eines falschen weil feudalen Bauens und Wohnens eine so zentrale Rolle wie bei diesem überzeugten Sozialisten und politisch engagierten Kunsthistoriker. Behne wird damit zum großen Gegenspieler Giedions, dessen zweckrationalistischen Ideale er teilt. Er setzt ähnliche foto- und typografische Bildexperimente ein wie Giedion, misstraut aber dessen funktionalistischen Heilsversprechungen. Für den marxistisch geschulten Behne sind es darum gerade Le Corbusiers »Wohnmaschinen«, die das funktionale Prinzip des industriellen Zweckbaus verraten, weil sie sich von ihrer ökonomischen und sozialen Basis ablösen (BEHNE: *Der moderne Zweckbau*, 53–60). Das führe bei Le Corbusier zu einem Kult der autonomen Form, die »zu einer selbstherrlichen, das Leben zwingenden, erdrückenden Maske« werde (BEHNE: *Der moderne Zweckbau*, 64). In seiner Fibel *Eine Stunde Architektur* von 1928 enttarnt Behne diesen »pseudo-konstruktivistischen Maschinenformalismus!!« (7) als »Fetisch« der kapitalistischen Elite (55). Dafür wählt er als Bildmotto eine kleine Entwicklungsreihe, die von einer Totemmaske aus Neu-Mecklenburg auf Papua-Guinea über einen mittelalterlichen Ritterhelm bis zur preußischen Pickelhaube führt (Abb. 5). Das Schlussbild von Behnes Manifest *Eine Stunde Architektur* zeigt Le Corbusiers schickes Doppelwohnhaus aus der Weißenhofsiedlung (3, 54). So sollte der Leser erkennen, dass sich hinter den modernistischen Masken des Neuen Bauens ebenso gut – sprich: gleich

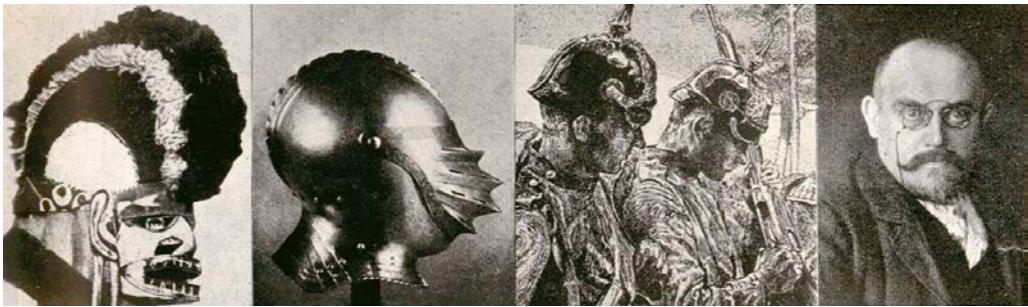


Abb. 5: Bildmotto mit einer Ahnenreihe alter und moderner ›Masken‹ in Adolf Behnes Architekturmanifest *Eine Stunde Architektur*, 1928.

falsch – residieren ließ wie hinter den Mauern mittelalterlicher Schlösser oder den Fassaden gründerzeitlicher Mietskasernen (9). Echtes Wohnen bedeutete für Behne dagegen »so in einem Raume leben, daß Raum und Mensch sich aufeinander beziehen. Wohnen bedeutet, zweckmäßig in einem Raume leben, bedeutet reibungslos und mit einem Maximum von Hilfe durch den Raum leben, setzt also voraus, daß der Raum den Menschen kennt« (5). In diesem visionären Sinne wird die fatale Maskenreihe im Bildmotto durch das Charaktergesicht des phantastischen Architekturdichters Paul Scheerbart abgebrochen. Dessen »gut ventilierte Utopien« begeisterten Behne nicht weniger als Walter Benjamin in seinem großen *Surrealismus*-Aufsatz, der nur ein Jahr später erschien (BENJAMIN: GS II.1, 303).

Utopien in diesem Sinne hatte Bruno Taut, ein enger Freund Behnes und ein weiterer Scheerbart-Fan, mit seiner emblematischen Hufeisensiedlung in Berlin-Britz und seinem eigenwilligen Wohnhaus in Dahlewitz gebaut. Aber auch das waren letzten Endes nur Übergangslösungen (vgl. BEHNE: *Eine Stunde Architektur*, 14, 49). Auf längere Sicht musste auch für Behne die »Urform allen Wohnens« neu erfunden werden: als »Dasein nicht im Haus, sondern im Gehäuse«, wie Benjamin es nannte (BENJAMIN: GS V.1, 292). Der wahre Held der Moderne ist für Behne darum nicht der Konstrukteur der modernen Wohnmaschine, sondern der alte Hieronymus im Gehäus (BEHNE: *Eine Stunde Architektur*, 33). Deshalb montiert Behne auf dem Umschlag seines Manifests Dürers bekannten Kupferstich des Heiligen in seiner Studierstube zwischen mittelalterlichen Butzenscheiben und dem Löwen als Wappentier auf die Dachterrasse von Le Corbusiers Weißenhofer Doppelvilla. Im Hintergrund thront ein riesiges rotes Zifferblatt, auf dem die Zeiger auf fünf nach zwölf stehen (Abb. 6). Die Botschaft dieser Fotomontage ist zumindest zweideutig. Als »Teppich und Bettvorleger gut bürgerlicher Wohnungen«



Abb. 6: Vorderer Umschlag von Behnes *Eine Stunde Architektur*, Gestaltung von Max Fischer, 1928.

bleibt der königliche Löwe eine feudale Maske, die »Butzenscheibenfester« versperren die Aussicht wie in den »alten Schloßräumen« (33). Und dennoch weisen sie den Weg zur neuen »Stimmung« in einem modernen Raum, der seine Menschen wirklich kennt (33). Mit einer roten Kompassnadel vor Augen musste dieser Raum allerdings erst noch gefunden werden.

Für den kunsthistorisch versierten Wohnungsaktivisten Behne hatte sich der Bürgertraum vom Herrensitz im Look der funktionalistischen Avantgarde besonders perfide vermummt. Der eigentliche Feind des neuen Wohnens war für Behne darum der »unsterbliche Ritter« in uns. Ihm widmet er in seinem Wohnungsratgeber *Neues Wohnen – neues Bauen* von 1927 ein eigenes Kapitel (BEHNE: *Neues Wohnen*, 35–51). Weil viele Proletarier und Kleinbürger ihre Aufstiegswünsche in den neofeudalen Masken ihrer Mietskasernen bereits erfüllt sahen, bedurfte es hier ganz offensichtlich der Ideologiekritik (94–98). Diesen Bedarf spürte auch der konservative Kulturreformer Paul Schultze-Naumburg. Das beweist der erfolgreiche Band über *Das Schloß* aus den populären *Kulturarbeiten* des späteren NS-Ideologen. Auch Schultze-Naumburg

richtet seine *Kulturarbeiten* ausdrücklich an Kleinbürger und Arbeiter, obwohl die auflagenstarken Bücher mehrheitlich von einem mittelständischen Publikum konsumiert wurden (BORRMANN: Paul Schultze-Naumburg, 59–61). Für Schultze-Naumburg war bereits um 1900 klar: »Auch das Auge vermag logische Schlüsse zu ziehen« (SCHULTZE-NAUMBURG: *Kulturarbeiten* 1, Vorwort). Darum begann er in Deutschland als einer der ersten, Architekturfotografien mit guten Vorbildern solchen mit schlechten Gegenbeispielen gegenüberzustellen. Diese kontrastive Bildpolitik fand später nicht nur in der faschistischen Rassen-Physiognomik ein Echo, sondern inspirierte auch Kontrahenten aus dem feindlichen politischen Lager wie Behne (VON ARBURG: *Sage mir, wie du baust*). Schultze-Naumburg perfektionierte das Schuss-Gegenschuss-Verfahren bis in die Fotostrecken seiner späten Bücher hinein. Dort taucht es 1927 auch in einer Art Festschrift zu seinem Anwesen im thüringischen Saaleck auf. Allerdings stiftet es gerade hier Verwirrung. Wie ein mittelalterliches Schloss thront der feudale Gebäudekomplex mit Terrassen und Gärten auf einem Felsen über der Saale. »Haus und Hof« seien hier so in die »vollkommen fertige Landschaft« hineingestellt worden, erklärt Schultze-Naumburg, »daß sie aussehen, als ob sie immer drin gestanden hätten« (SCHULTZE-NAUMBURG: *Saaleck*, 10).

Genau dieser Schein des Organischen aber trägt, wie die Fotografien gegen die Intention des Baumeisters und Schlossherrn beweisen. Denn sie zeigen, wie systematisch die »Ansiedelung« von 1902 bis 1924 zuerst geplant und später rastlos aus- und umgebaut wurde. Zum landschaftlichen Herrensitz wurde sie namentlich durch die künstlichen Parkanlagen und das zusammengekaufte Jagdrevier erst *gemacht*. Die Bilder widersprechen aber nicht nur dem suggestiven Fließtext, sie strafen auch ihre eigenen Bildunterschriften Lügen. Das »eigentliche Wohnzimmer«, in dem sich »hausen und arbeiten« lässt, entpuppt sich als Bibliothek mit mehr als zehntausend Bänden auf über einhundert Quadratmetern und mit einer Deckenhöhe von sechs Metern (36). Wohnen kann man hier allenfalls dann noch, wenn man es sich als Residieren vorstellt (Abb. 7). In Schultze-Naumburgs Wohnresidenz gedeihen vor allen Dingen Gummibäume, wie die Bildlegende verrät. »Der Gummibaum in der Bibliothek mußte erneut werden, da der vorherige an die Decke anstieß und die Krone sich umbog. Auch der neue wird in jedem Jahre fast drei Viertel Meter länger« (37). Die Legende scheint recht unmotiviert. Nimmt man jedoch die anthropologische Dimension der Zimmerpflanze ernst, entdeckt man in ihr ein heimliches Motiv. Zimmerpflanzen sind Platzhalter für das organische Leben in den eigenen vier Wänden. Beim Gummibaum ist dieses Leben speziell präpariert. Das spricht zum einen für die Künstlichkeit, mit der Schultze-Naumburgs Residenz auf Saaleck »gewachsen« ist. Zum anderen



Abb. 7: Die Bibliothek des Heimatschutz-Residenten Paul Schultze-Naumburg auf Saaleck mit Gummibaum.

vermummt sich darin der unaufhaltsame Aufstieg der arischen ›Krone der Schöpfung‹ in Deutschland, den der ehemalige Heimatschutzaktivist schon in diesen Jahren rassebiologisch propagierte.

Um in der Weimarer Republik weiter residieren zu können, maskieren sich konservative Heimatschützer wie Schultze-Naumburg auf dem Land als Gummibaum. In den Städten diagnostizieren seine linksintellektuellen Gegenspieler derweil an den historistischen Stilmasken, dass das großbürgerliche Residieren dem Tod geweiht war. Walter Benjamins antikapitalistisches Denkbild *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung* aus der *Einbahnstraße* (BENJAMIN: WuN 8, 14 f.) ist nur das bekannteste Beispiel dafür. Zum bedeutenden Textkorpus aus dem Umkreis der Neuen Sachlichkeit, das dem Thema gewidmet ist, gehört auch Herwarth Waldens geschliffene Kurzprosa *Hochherrschaftlich mit Rothkohl*. Der ehemalige Wortführer des deutschen Expressionismus und *Sturm*-Herausgeber hat sie 1929 im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* publiziert (WALDEN: Hochherrschaftlich, 1). Mit der Präzision des Satirikers kolportiert Walden eine Wohnungsbesichtigung bei einem

durch die Inflation verarmten Mediziner. Diesem ist das großbürgerliche Interieur buchstäblich über den Kopf gewachsen. Die Dinge selbst haben hier das Kommando übernommen. Sie komplimentieren den interessierten Mieter über ein pompöses Treppenhaus in »eine komplette Einrichtung mit künstlerischem Geschmack«: Eine »Renaissancetür gibt sich einen Ruck und schon steht man im Empire. Zwei schwerverstaubte Gipsengel schauen beleidigt zur Decke, auf der botanische Dinge in Oel angebracht sind. Am Ende der Marmortreppe links und rechts von dem schonerbedeckten Teppich stehen verschüchtert zwei Oleanderbäume. Sie sind sich nicht bewußt, daß sie den hochherrschaftlichen Charakter darzustellen haben« (1). »Die Miete kostet nur hundertfünfzig Mark«, lockt das Dienstmädchen. Aber die historistischen Stilmasken, die in diesem Interieur herumspuken, sprechen klar dagegen: »Hundert Geweihe klammern sich an die Wände«, und im Salon steht ein »Rundsofa, vom Altmeister Gobelin bezogen, leicht bedrückt, aber mit Haltung durch einen spätgotischen Säulenumbau«. Sie müssen für horrenden zweiundzwanzigtausend Mark mit der Miete übernommen werden, denn die »Herrschaft muss sparen« (1). Das beweist, wie unmöglich das Residieren am Vorabend der Weltwirtschaftskrise geworden war. Der heruntergewirtschaftete Chirurg kann sich darum im Operationszimmer nur noch von Rotkohl ernähren. Von dort nimmt eine Rotkohl-Fahne die ganze »Luxuswohnung« in Beschlag (1). So signalisiert der jüdische Feuilletonist Walden zwei Jahre vor seiner Emigration in die Sowjetunion, was die Stunde geschlagen hat.

Politisch weniger alarmierend, aber stilistisch nicht weniger pointiert greift der literarische Außenseiter Martin Kessel das Thema 1932 in seinem neusachlichen Roman *Herrn Brechers Fiasko* auf. Bei Kessel muss die verwitwete Frau Geheimrat Schöpfs ihre Villa im Berliner Grunewald verkaufen und mit ihrer Tochter Mucki in die Dahlmannstraße nach Charlottenburg umziehen. Ein »luxuriöses Elend«, in dem der »Glanz ihres geschichtlichen Namens verloren« geht (KESSEL: *Herrn Brechers Fiasko*, 257f.). Auch der reiche Berliner Westen erlebt schlechte Zeiten. Die Aussichten für die sozial Deklassierten sind hier so gering wie die Hoffnungen der gegen einen Bahndamm anrennenden Dahlmannstraße, die vergeblich durch den modernen Wall »hindurch oder über ihn hinweg zu gelangen« versucht (257). Trotzdem will Frau Geheimrat wie der andere »unfreiwillig werktätige« Mittelstand in der Nachbarschaft hier als Mieterin weiter residieren (258). Darum wird das trostlose Hinterhaus von ihr kurzerhand zum »Gartenhaus« erklärt (263). »Man wohnte nicht an der Straßenfront, sondern nach dem Vorbild einer Villa zwanzig Meter zurück, nur daß hier ein Vorderhaus die Aussicht versperrte« (263). Hier kaschiert keine Kulisse mehr das Drunter und Drüber

der alten Ordnung, wie es noch bei Fontane der Fall ist, dessen Eingangsbild zum Berliner Gesellschaftsroman *Irrungen, Wirrungen* der desolaten Situation von Kessels Möchtegernresidentin Modell gestanden hat (FONTANE: Werke, Schriften und Briefe I/2, 319). Das Vorderhaus, das bei Kessel den Blick aus der falschen ›Villa‹ auf die Straße verstellt, steht für die pure Aussichtlosigkeit des »nur noch an Resten zehrenden« Besitzbürgertums »ohne Privatbesitz« (KESSEL: Herrn Brechers Fiasko, 263). Deshalb zieht Frau Geheimrat Schöpfs die Notbremse. Sie kompensiert den unaufhaltsamen Abstieg in die Welt des Kleinbürgers durch eine Allmächtsphantasie, die in dieser Welt ganz zuhause ist. Verschluckt von ihrem »dunklen Hausflur« und erhellt nur vom »ärmlichen Lichtschein des Hinterhofes« wird sie vom »Wahn geplagt, alles besitzen zu wollen« (260). Am liebsten gleich das ganze Jahrhundert: »Drehte Frau Geheimrat den Wasserhahn auf, so spritzte sie der Gosse des Jahrhunderts einen Strahl ins Gesicht, und quetschte sie eine Kartoffel breit, so spürte sie zwischen den Gabelzinken den Brei dieses Jahrhunderts sich winden« (264 f.).

So wird dem verkehrten Wunsch der feinen Leute, die in der unfeinen Gegenwart weiter residieren wollten, in der Literatur des ›roten‹ wie des ›weißen‹ Sozialismus der Prozess gemacht (LETHEN: Neue Sachlichkeit). Das war allerdings nicht das letzte Wort der kritisch dokumentarischen Neuen Sachlichkeit. Mitunter setzt sich diese nämlich selbst die Maske des Residierens auf. Und sie tut dies in ihrem ureigensten Medium: der Fotografie. Im Erscheinungsjahr von Kessels Roman baut der neusachliche Berliner Architekt Harry Rosenthal in der Charlottenburger Siedlung Eichkamp ein Atelierhaus für den Schriftsteller Arnold Zweig, der sich 1927 mit seinem erfolgreichen Antikriegsroman *Der Streit um den Sergeanten Grischa* als links-intellektueller Anwalt der proletarisierten Massen etabliert hatte (CLAUS: Harry Rosenthal, 104–109). Die Siedlung war Anfang der zwanziger Jahre von führenden Kräften des sozialen Wohnungsbaus in Berlin für Arbeiter und Beamte mit niedrigem Einkommen geplant worden. Das Atelierhaus Zweig passt zu diesem Image und an diesen Ort wie die Faust aufs Auge.

Die in *Wasmuths Monatsheften für Baukunst und Städtebau* publizierten Architekturfotos der Villa Zweig zeigen einen nackten, weißen Würfel mit einem hochkant gestellten Fensterband (Abb. 8). Die »Werkstatt des Dichters« in diesem mit Durasbestplatten versteiften Holzskelettbau mutet in ihrer ausgeräumten Nüchternheit fast japanisch an (Abb. 9). Dem Autor selbst jedoch bereiteten die elitären Assoziationen dieser zurückhaltend konstruktivistischen Moderne offensichtlich Kopfzerbrechen. Zweig weist sie in seinem *Geleitwort des Dichters* ausdrücklich als falschen Eindruck der Fotografie zurück: »Das fotografierte Ding« sehe aus »wie das Zauberschloss eines



Abb. 8: Ansicht von Arnold Zweigs Atelierhaus in Berlin-Charlottenburg, Architekt: Harry Rosenthal, 1932.



Abb. 9: Arnold Zweigs Arbeitszimmer in seinem Atelierhaus in Berlin-Charlottenburg, gestaltet von Harry Rosenthal.

Filmprinzen«, mäkelte er. »Fürstliche Vorplätze« verpflichteten den, der darin wohne und arbeite, zu »Meisterwerken«, in die offenen Wände des Arbeitsraums rage der Schreibtisch »wie der kubische Block eines Altars« herein und verwandle die »gläsernen Kulissen« in ein Allerheiligstes (ZWEIG/ROSENTHAL: Die Werkstatt Arnold Zweigs, 101). Gegen diese Magie der Fotografie verwahrt sich der Dichter entschieden. Die »repräsentative Ruhe eines Industriepalastes« auf den Fotos täusche, so Zweig. Schließlich habe ihm Rosenthal nur einen »Raum für geistige Arbeit« auf den Leib geschneidert, »weder überhöht noch verniedlicht, – genau so, wie wir uns bemühen zu schreiben« (104). Und wenn er gerade mal nicht schreibe, dann trinke er in einer Nische Tee, gehe durch Harmonikaturen (die gleich noch Gelegenheit zu athletischen Übungen böten) und beobachte mit seinem Schäferhund in der Nacht, wie die Schweinwerfer des Funkturms sein Haus betasteten, und tagsüber wie Flugzeuge darüber hinwegzögen. »Der Mensch, der in seiner Bettische schläft« fülle diesen Raum für moderne Geistesarbeit »mit seinem Leben aus, mit seinen Worten, Gedanken, Plänen« (104).

Der neue Hieronymus im Gehäuse, den Behne 1928 suchte, scheint damit gefunden. Auf Behnes Fotomontage hatte er in Le Corbusiers Dachlandschaft Einspruch gegen einen modernistischen Neofeudalismus erhoben. Zweig biegt diese Architekturkritik am luxuriösen Residieren zur Medienkritik an den Täuschungskünsten der Fotografie um. Auch wenn das Ablenkungsmanöver des modernen *Author in Residence* offenbar nicht alle kritischen Zeitgenossen überzeugt hat: Die Ironie der Geschichte eilte ihm ein paar Jahre später unvermutet zuhelfe. 1938 wurde der jüdische Autor Zweig zwangsenteignet und seine Villa von einem NS-Luftwaffengeneral mit einem Walmdach zu einem Haus mit einem ›deutschen Gesicht‹ im Sinne Schultze-Naumburgs umgebaut (vgl. SCHULTZE-NAUMBURG: Das Gesicht des deutschen Hauses, 23–52). Die reaktionäre Maskierung hat den modernistischen ›Schandfleck‹ so gut wie unkenntlich gemacht. Sie hat Zweig im Nachhinein allerdings auch vom Verdacht befreit, einen kleinen Dichterpalast bewohnt zu haben, der mit allen Mitteln der Literatur maskiert werden musste.



## 2 Haushalten

Spricht man heute beim Wohnen vom Haushalten, dann denkt man unbedenklich an alle möglichen alltäglichen Verrichtungen. Dabei hat das deutsche *haushalten* eine ziemlich komplizierte Geschichte, die von einem ganz besonderen Problem ausgeht. Das Grimm'sche Wörterbuch leitet es vom Substantiv *der Haushalt* ab und definiert das Wort zuerst im Sinne von *wirtschaften*, um dann zu präzisieren, dass *haushalten* durch die »graphische zusammenrückung der formel *haus halten* im Sinne von ein hauswesen führen, hausen, wirtschaften« entstanden sei. Dieses Wort schein »nach den gegebenen Belegen selbst ein hohes Alter nicht zu haben« (GRIMM: DWB 10, 670). Und genau hier liegt das Problem: zwischen der verkürzten Schreibweise und dem kurzen Leben einer Formel für das Alltäglichsste, was hier verdächtig verquer formuliert ist.

Die Geschichte dieses Problems erweist sich als äußerst produktiv für das Verständnis des modernen Wohnens. Im frühen 20. Jahrhundert wird zumindest in Deutschland über fast keine andere Wohnform so heftig und erschöpfend diskutiert wie über das *Haus halten*. Lanciert wurde diese Debatte in der Mitte des 19. Jahrhunderts vom konservativen Kulturhistoriker und Sozialpolitiker Wilhelm Heinrich Riehl. In seinem populärwissenschaftlichen Bestseller *Die Familie* von 1854 begründet Riehl die kulturpolitische Dringlichkeit des Haushaltens mit dem drohenden Verlust des *ganzen Hauses*, das für ihn wesentlich ein deutsches Haus ist. Riehls Verlustthese hat bis in die neuere Sozialgeschichte nachgewirkt (GROEBNER: Außer Haus, gegen BRUNNER: Das ›Ganze Haus‹) und ist auch von der jüngeren kulturwissenschaftlichen Germanistik kritisch aufgegriffen worden (von GHANBARI: Das Haus, über HAAG: Auf wandelbarem Grund, bis WEGMANN: Über das Haus). Riehl versteht unter dem *ganzen Haus* die unter einem Dach versammelte, patriarchalisch organisierte Wohngemeinschaft von Eltern, Kindern, Verwandten und Angestellten. Dieses ›ganze Haus‹, das die Deutschen im alten Europa noch zu *einer* Volksgemeinschaft zusammengeschweißt habe, sei in der Gegenwart des 19. Jahrhunderts durch Kapitalismus, Industrialisierung und Urbanisierung in seiner Existenz bedroht (RIEHL: *Die Familie*, 142–162). Mit der in den modernen Mietwohnungen vereinzelt Kleinfamilie steht für Riehl aber auch der Sinn für das große Ganze des ›deutschen Volkes‹ auf dem Spiel (163–196). Der »Wiederaufbau« des *deutschen* »Hauses« wird

so zur nationalen Existenzfrage: »Man hat gut reden von dem natürlichen Zusammenhang der Familie mit dem Wohnhause in einer Zeit, wo die Mehrheit der Stadtleute zur Miethe wohnt. Wie viele von ihnen wissen denn noch, in welchem Hause sie geboren wurden?«, fragt Riehl rhetorisch und fordert: »Statt also das Haus als ein nothwendiges Opfer unsers modernen Wirthschaftslebens zu beklagen, sollte man vielmehr die ökonomischen den sittlichen unterordnen und lieber die ganze moderne Nationalökonomie zum Teufel gehen lassen als unser deutsches Haus« (262 f.).

Nicht nur mentalitätsgeschichtlich, sondern auch literarisch ist diese Ideologie des *ganzen Hauses* in ihrem Existenzialismus folgenreicher geworden als in ihrem Nationalismus. »Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr«, heißt ein geflügeltes Wort aus Rilkes kulturdiagnostischem Gedicht *Herbsttag*. 1916 kann Georg Lukács in seiner *Theorie des Romans* dort, wo die Welt bei den alten Griechen noch weit »und doch wie das eigene Haus« gewesen sei, in der Moderne nur noch Zeichen einer »transzendentalen Obdachlosigkeit« erkennen (LUKÁCS: *Theorie des Romans*, 9, 24). Und Sigmund Freud beschreibt diese anthropologische Krise 1917 mit dem berühmten Bild, dass »das Ich nicht mehr Herr sei im eigenen Haus« (FREUD: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, 7). Das unhaltbar gewordene Haus wird zur Schlüsselmetapher für die Moderne. Umso existenzieller werden die Versuche, trotzdem weiter darin hauszuhalten. Der Haushalt und das Haushalten werden nun zu einem Hauptlabor der vielleicht markantesten Moderneerscheinung in der Geschichte des privaten Alltags: dem rationalisierten Wohnen. *Mechanization takes command*. Auf diese einfache Formel hat Sigfried Giedion diese Geschichte gebracht, die er 1948 in seinem gleichnamigen Pionierwerk über die Automatisierung des häuslichen Daseins seit den 1860er Jahren als einer der Ersten am Beispiel von Haushaltsmaschinen, Patentmöbeln und anderen Einrichtungshilfen aus dem Land der unbeschränkten Möglichkeiten Amerika erzählt. Die Bewohner dieser überinstrumentierten Wohnmaschinen werden von Giedion je nachdem zu souveränen Maschinisten stilisiert oder als Partisanen der Dinge imaginiert, die den Haushalt ganz von allein übernehmen (GIEDION: *Mechnization Takes Command*, 512–627).

Der deutsche Haushalt hinkt dieser transatlantischen Entwicklung mit der üblichen Stilverspätung hinterher (EBERHARD: *Maschinen zuhause*). Ab 1890 wird aber auch hier das moderne Wohnen zwischen mechanisierter Küche und funktionalisiertem Wohnzimmer, zwischen Herd, Tisch und Bett in Raumzahlen und Quadratmetern möglichst effizient vermessen und verteilt. Und immer geht es dabei um die »Normalisierung« des Verkehrs zwischen »modernen« Männern, Frauen und Kindern. Von der Ökonomie neuer Sozialformen über die Konfektionierung zeitgemäßer Selbsttechniken

bis zur Konstruktion ganzer Geschlechter und Kulturen: auf diese Linie lassen sich die folgenden Szenen aus dem Drama vom modernen Wohnen im guten alten Haus bringen. Weil dieses Haus aber offensichtlich nicht mehr gut genug war, wird es zu einem der produktivsten Imaginationsräume des Wohnens in der Moderne.

Die Komplexität dieser Imaginationsgeschichte lässt sich in Deutschland auf eine paradigmatische Figur reduzieren: Hermann Muthesius (Abb. 10). Durch hunderte von Publikationen und eine rastlose Vortragstätigkeit für den Deutschen Werkbund wurde der Mitbegründer der ersten Deutschen



Abb. 10: Hermann Muthesius vor seiner Villa in Berlin-Nikolassee, vor 1920.

Gartenstadt in Dresden-Hellerau als ›Haus-Muthesius‹ eine nationale Berühmtheit. Das Modell für die neubürgerliche Wohnkultur in Deutschland lieferte dem preußischen Diplomaten in London zwar das *englische Landhaus*. Im Grunde aber ging es ihm um die *Kultur*, in der mit dem englischen auch das deutsche Haus zu sich kommen sollte: »Die Geschichte des Hauses ist zugleich die Geschichte der Kultur, und das moderne englische Haus fesselt unsere Aufmerksamkeit vornehmlich durch den hohen Kulturstand des Wohnens, der sich in ihm ausspricht« (MUTHESIUS: Das englische Haus 1904/05, I, 1). Mit dem »ausgeprägten Persönlichkeitsgefühl« dieser Wohnkultur und ihrer »hohen Schätzung des eignen Hauses und Herdes« (I, 2) sanktionierte Muthesius jene Sehnsucht nach »Haus und Herd«, die Friedrich Engels 1872/73 als verheerende Konsequenz von Riehls Hausideologie für das deutsche Proletariat und Kleinbürgertum geißelt hatte (ENGELS: Zur Wohnungsfrage, 219 f.).

Allerdings lief die von Muthesius gepredigte Flucht aus den städtischen Etagenwohnungen in ein Vorstadthaus oder gar in ein Sommerhaus auf dem Lande den materiellen Möglichkeiten der »breitesten Schichten der Großstadtbevölkerung« stracks zuwider (MUTHESIUS: Landhaus und Garten, IX). Und Muthesius widerspricht sich auch selbst. Denn die Beschränkung von »Wohnbudget« und »Haushaltungsplan«, die er für alle Leser leicht verständlich an seinem eigenen Wohnhaus in Nikolassee demonstriert, will nicht recht zum großzügigen Raumplan und den weitläufigen Gartenanlagen passen (MUTHESIUS: Mein Haus in Nikolassee). Im Krieg beginnen Muthesius und sein deutsches Haus unter dem steigenden politischen und sozialen Druck dann sichtlich zu leiden. Seine Hausratgeber werden dem Frontverlauf entsprechend immer kleiner und bescheidener. Einer dieser auflagenstarken Hausratgeber fragt 1917: *Wie baue ich mein Haus?* und verspricht nur mehr den Traum vom »eigenen Häuschen« draußen vor der nervenzerrüttenden Großstadt (MUTHESIUS: Wie baue ich mein Haus, 1). Ein anderer stellt 1920 die noch bangere Frage: *Kann ich auch jetzt noch mein Haus bauen?*, um den »wirklich sparsamen Bau des bürgerlichen Einfamilienhauses unter den wirtschaftlichen Beschränkungen der Gegenwart« zu befördern (MUTHESIUS: Kann ich auch jetzt noch mein Haus bauen). Auch wenn die Frage rhetorisch gemeint war und wie eine tapfere Antwort auf den Rilke-Vers von der Aussichtslosigkeit des Häuserbauens in der Moderne klingt, die Zeitläufte gaben eindeutig den Kritikern und Konkurrenten von Muthesius recht. In den zwanziger Jahren wird Muthesius von der treibenden Kraft mehr und mehr zur beobachtenden Instanz der deutschen Eigenheimbewegung. Je zahlreicher die von ihm beschworene ›breite‹ Mittelschicht im »typisierten Massenhause« unterkam, umso verzweifelter musste sich sein »freistehendes

Haus« den neuen »Bedingungen« anpassen: jenen »jedes einzelnen Bauplatzes« wie jenen »der Landschaft« drumherum (MUTHESIUS: Landhaus und Garten, 2).

Aber warum kauften denn die Menschen Muthesius' Hausbücher trotz der »allgemeinen Enteignung des Mittelstandes durch die Inflation« und trotz der herrschenden »Zwangswohnungswirtschaft« fleißig weiter? Ja, mit über vierzigtausend verkauften Exemplaren in vier Auflagen zwischen 1917 und 1925 wurde ausgerechnet der Do-it-yourself-Leitfaden *Wie baue ich mein Haus?* zu Muthesius' größtem Bucherfolg (STALDER: Hermann Muthesius, 184). Eine späte sozialpsychologische Antwort darauf findet man erneut in Martin Kessels Angestellten- und Wohnroman *Herrn Brechers Fiasko*. Die dramatische Wohnungsnot in der Weltwirtschaftskrise wiederholte jene in den inflationsgebeutelten Nachkriegsjahren. Diese Not wird 1932 bei Kessel von der heruntergekommenen Geheimratswitwe Schöppts durch eine völlig unrealistische Hausphantasie kompensiert. Die einstmalige Villenbesitzerin kommt mit ihrer arbeitsmüden Tochter in einem schäbigen »Hinterhaus« zur Miete unter. Weil dieses aber jenseits ihrer sozialen Einbildungskraft liegt, wird es »der Frau Geheimrat zu Ehren« einfach nur das »Gartenhaus genannt« (KESSEL: Herrn Brechers Fiasko, 263). Im krassen Gegensatz zum »Ruin« ihres großbürgerlichen Haushalts träumt Geheimrätin Schöppts mit einer »gedämpften Wollust« von künftigen besseren Zeiten (259). Die kommen aber buchstäblich nur vielleicht, wie die totkranke alte »Dame« ihrer Besucherin hoffnungsvoll resigniert vorrechnet: »Viel und leicht, da haben wir's wieder. Da steckt ein kleiner unsichtbarer Riß dazwischen. Vielleicht. Er tötet zwar keine Fliege, aber wer weiß. Bald viel, bald leicht. Danke, es geht schon wieder bergauf« (466). Diese bewusste Des-Illusionierung der heruntergewirtschafteten Hausherrin stellt der Autor Kessel mit analytischer Sachlichkeit, aber nicht ohne Sympathie fest. Sein scharf geschliffenes Seziermesser ist die Sprache, mit der es in diesem Weltwirtschaftskrisenroman zur Sache geht. Indem sie die ökonomische Depression als Grund für die psychische Depression bloßstellt, bietet die literarische Sprache ihren Bewohnerinnen gleichzeitig eine Zuflucht, wenn auch nur eine prekäre. Die Literatur selbst wird für das schwierige Wohnen und Haushalten in der Moderne mit seiner höchst fragilen Gefühlsökonomie zur letzten Bleibe (WEGMANN: Wohnen, Werben, Reden, 17).

Ganz anders versucht Thomas Mann dasselbe lebensweltliche Problem ästhetisch zu lösen. Schon in den *Buddenbrooks* von 1901 versucht der Universalerbe der bürgerlichen Literatur des 19. Jahrhunderts zu retten, was davon noch zu retten ist. Der »Verfall einer Familie«, den der Untertitel des Romans ankündigt, wird hier schon fast lehrbuchmäßig am symbolischen

Fall des ›ganzen Hauses‹ einer Lübecker Handels- und Politikerdynastie erzählt (REIDY: Das ganze Haus). Bei den Buddenbrooks zuhause fällt die altehrwürdige Weise, Haus zu halten, dem modernen kapitalistischen Haushalten zum Opfer. Das Haus an der Mengstraße, das der reich gewordene Konsul Johann Buddenbrook mit seiner Großfamilie 1835 bezieht, vereinigt noch Wohn- und Geschäftshaus unter einem Dach. In diesem »weitläufige[n] alte[n] Haus« mit seinen »starken und elastischen Tapeten« wird eine »Idylle im Geschmack des 18. Jahrhunderts« re-inszeniert (MANN: GKFA 1.1, 12). Eine Generation später zieht der junge Senator Thomas Buddenbrook mit seinen zur Kleinfamilie geschrumpften Lieben 1857 zuerst ins »schlichte« Haus an der Breitenstraße (326) und 1864 dann in die neue Villa an der Fischergrube mit ihren »ganzen Zimmerfluchten« um (517).

Die damit vollzogene Trennung der geschäftlichen von der häuslichen Ökonomie ist ein so radikaler Traditionsbruch, dass das ganze ›Haus‹ Buddenbrook in Verfall gerät. Aber gerade in diesem Bruch versteckt Mann auch die Hoffnung auf Rettung. Denn der Buddenbrook'sche Haushalt hält letztlich allein den Machenschaften des abgefeimten Kapitalisten Hermann Hagenström nicht Stand. Er ist nur ökonomisch nicht modernetauglich, emotional und ethisch dagegen bleibt der Gefühlshaushalt der Buddenbrooks intakt. Ja das kulturelle Familienkapital wächst in einem fortgeschrittenen Stadium des Verfalls mit Hannos weltfremdem Faible für Musik unaufhaltsam an. Weil das in der Moderne nicht nur möglich ist, sondern weil die Moderne so etwas überhaupt erst hervortreibt, ist es letztlich die moderne Welt selbst, die nichts taugt. Je aussichtsloser die Selbstbehauptungsversuche des Hauses Buddenbrook werden, umso heroischer und sympathischer erscheinen sie. Sie halten noch im Ruin die Werte der bürgerlichen Kultur aus dem Lande der Dichter und Denker hoch. Gegen jede Evidenz und selbst gegen die Ironie des scheinbar allmächtigen Erzählers darf darum die Leiterin des lokalen Mädchenpensionats Sesemi Weichbrodt am Ende den Überlebenden des Hauses Buddenbrook die Auferstehung im Hause des Herrn prophezeien: »Ja, so sagt man«, meinen die anderen Familienmitglieder verzagt. Nein: »Es ist so!«, behauptet (sich) die »Siegerin in dem guten Streite« und behält damit das letzte Wort in diesem Hausroman von fast biblischen Ausmaßen (836 f.).

Für diesen Heldentod durch Haushalten kämpft Mann noch in den zwanziger Jahren weiter, als viele den Posten schon längst verloren gegeben hatten. In der Erzählung *Unordnung und frühes Leid* (1925/26) aus der Münchner Inflationszeit heißt das Haus im Verfall nicht mehr Buddenbrook, sondern Cornelius. Zur Hausgemeinschaft gehören nun neben einem Geschichtsfachmann mit Hausfrau und vier Kindern auch noch ein strizzihafter Haus-

diener, eine schwarzmalerische Kinderfrau und zwei deklassierte bürgerliche Schwestern, die bei den Cornelius' *au pair* gegen Kost und Logis als Köchin und Zimmermädchen walten. Noch gibt man im Hause Cornelius dank des an die Inflation »angepaßten Millionengehalts« des *pater familias* Gesellschaften (MANN: GKFA 6.1, 171). Aber zu beißen gibt es nur mehr Wirsing-Koteletts (167). Genau wie der Diener Kleinsgütl (nomen est omen) gehen die halb erwachsenen Kinder in Sandalen, einem Kostüm »aus Armut und Pfadfindergeschmack« (171). Man hat sich in der sozialen und monetären Unordnung eingerichtet, so gut es eben geht. Der »Hausherr« hält seine Kinder deshalb für »geborene Villenproletarier«, die so anpassungsfähig sind wie die Villa selbst. Denn auch diese residiert nicht länger in einem noblen Viertel, sondern haust »etwas verwahrlost« in einer »Villenkolonie« (171). Man *haushaltet* hier ganz im Sinne des Grimm'schen Wörterbuchs in einer Art von pompösem Schrebergarten. Mann beschreibt dieses Haushalten auch hier liebevoll ironisch als leidvoll unordentlich. Dass sich das fünfjährige Lorchen beim improvisierten Kinderprogramm auf der Inflationsparty unsterblich in den smarten Max Hergesell verliebt, lässt tief in den verwirrten Gefühls-haushalt blicken. Dass sie jedoch aus dieser Verwirrung ausgerechnet durch den sympathischen Bolschewisten Kleinsgütl gerettet wird, offenbart wieder nur die Unordnung in der sozialen Ökonomie. Auch hier steht am Schluss ein prophetischer Stoßseufzer: »Dem Himmel sei Dank!«, freut sich Cornelius, »dass morgen der junge Hergesell nur noch ein blasser Schatten ist« und dass sich Lorchen dann wieder ihm und »dem spannenden Kissen-Spiel« zuwenden wird (211). Aber eben dieses hoch symbolische Spiel, bei dem er sich auf seine eigene Tochter als »hartes, unregelmäßiges, vertracktes Kissen« statt auf seinen angestammten Platz am Eßtisch setzen muss, beweist, wie »auf-fallend unbequem« es für diesen Hausvater inzwischen geworden ist (183).

Das Haushalten in den Häusern Buddenbrook und Cornelius folgt bei Mann der erzählerischen Ökonomie pervertierter Sozialdynamiken. Was recht und billig ist, wird vom modernen Kapitalismus auf den Kopf gestellt und gehört poetisch zurechtgerückt. Einen Kontrapunkt zu diesem hoch-literarischen Korrekturprogramm setzt Robert Musil. Bei Musil ist es nicht mehr die skrupellose Konkurrenz, die der modernen Familie das Haushalten sauer macht. Das Problem ist hier die Familie selbst. Sie ist für Musil nicht ein Hort, sondern eine Hypothek für das Wohnen und Bleiben in der Moderne. Der moderne Mann ohne Eigenschaften Ulrich weiß ja schon nicht genau, wie er sein eigenes Haus bestellen soll (MUSIL: GW I, 19). Und er ist erst recht überfordert, als er nach dem Tod des Vaters mit seiner Schwester Agathe im geerbten Elternhaus zu einer »Familie zu zweien« zusammenziehen soll (715–725). Soviel ist für Ulrich klar: Dem »heiligen Gefühl der Familie«

steht der »Individualismus der heutigen Lebensart« entgegen. »Jeder hat eine andere Art, sich den Mund auszuspülen oder sich beim Abziehen der Schuhe zu bücken oder das Bein zu krümmen, wenn er sich ins Bett legt« (715 f.). Das patriarchalische Haus Halten muss sich gegen die alltäglichsten Verrichtungen behaupten und es scheitert letztlich an den individuellen Ticks, gerade weil diese so unscheinbar und eingefleischt sind. An die Stelle des männlichen bürgerlichen Ich, dem Gravitationszentrum von Riehls und Manns *ganzem Haus*, tritt bei Musil »der erste, deutlich als unbehaglich und als eine Verminderung empfundene, aber doch unwiderstehliche Ansatz eines Wir« (715).

Die epochale Verschiebung beim modernen Wohnen, die daran abzulesen ist, kristallisiert sich im Umgang von Manns und Musils Figuren mit ihren Möbeln am deutlichsten heraus. In den Zimmerfluchten der *Buddenbrooks* stehen die Stühle, Büfets, Zigarrenschränke und Likörkästen als soziale Statussymbole herum. Sie krallen sich noch im Untergang an ihre Besitzer. Von ihnen versucht sich der Senator Thomas Buddenbrook vergeblich abzustößen: Er kommt nur immer »weiter in die Tiefe des Hauses hinein« und kann am Ende nur noch zusehen, »wo es mit ihm hinaus« will (MANN: GKFA 1.1, 517–519). Von diesem Albtraum der Dinge ist in den *Buddenbrooks* mit viel Empathie für die Möbelopfer und einer gehörigen Portion Melancholie die Rede. Im *Mann ohne Eigenschaften* dagegen werden die Möbel nüchtern den Bewohnern selbst in die Hand gespielt, die sie listig für die eigenen Zwecke umfunktionieren. Der Erzähler bleibt davor befremdet stehen wie ein Ethnograf vor den merkwürdigen Ritualen eines Eingeborenenstamms. Vom »echten Hausrat des bürgerlichen Empire«, das in ihrem Vaterhaus »kraft Urväterwillens zu Hause« war, kapert Agathe eine türkische Ottomane und stellt sie mit Teppich, Kübelpflanze und Stehlampe als eine »höchstpersönliche Halbinsel« mitten in den Salon hinein (MUSIL: GW I, 717). Auf diesem »rebellisch eingedrungenen Diwan« liest sie im Pyjama tagelang gute und schlechte Bücher, um der »stilvollen Unwirtlichkeit« zu trotzen (717). Mit Erfolg, denn sie verwüstet auf diesem zweifelhaften »Etablisement« symbolisch den ganzen Haushalt ihrer Väter, die »das hübsche Anwesen« erst vor wenigen Generationen dem ruinierten Vorbesitzer »bequem« abgenommen hatten (718).

Mit ihrer improvisierten Wohninsel probt Agathe eine Partisanentaktik im Sinne Michel De Certeaus. In ihrem höchst persönlichen Reader's Digest wild herumlesend, durchkreuzt sie den bürgerlichen Bildungskanon und eignet sich das väterliche Eigentum an, indem sie es für eine eigenwillige und höchst volatile Wohnpraxis verwendet (DE CERTEAU: Arts de faire, 24 f.). Wo mit Möbeln auf eine solche Weise mobil gemacht wird, gerät die pater-

nalistische Ökonomie des ganzen Hauses zuverlässig ins Wanken. Aus eben diesem Grund führt in den 1920er und 30er Jahren auch die Architekturavantgarde die leichten, gut verschiebbaren oder gar unsichtbaren Truppen der modernen Möbelindustrie gegen das bürgerliche Interieur des Historismus ins Feld. Aus der individuellen Taktik wird eine kollektive Strategie.

Weil nicht »hunderttausende von bestehenden Mietskasernenwohnungen in Gedanken einfach« ausradiert und ihre Bewohner auf einmal in neue Siedlungswohnungen einquartiert werden konnten, musste »der Übergang sich schon innerhalb der alten Wohnungen vollziehen«, forderte etwa der Berliner Großsiedlungsspezialist Bruno Taut (TAUT: *Die neue Wohnung*, 58). Und Taut schlägt dafür auch gleich ein ebenso einfaches wie effektives Do-it-yourself-Verfahren vor (Abb. 11): Man werfe den oberen Büfett-Aufsatz mit der Aussteuer der Töchter auf den Boden, entkleide Fenster und Bibliothek von ihren schweren Vorhängen und nutze die unschönen Überputzleitungen als Deckenteiler, und schon ist das bürgerliche Wohnzimmer neusachlich umgestaltet. Oder noch einfacher: Man behalte alle Möbel, beziehe sie nur neu mit schwarzem Leinen, trage Taschenuhren statt des neugotischen Regulators an der Wand und verbanne den schweren Spiegelschrank kurzerhand ins Schlafzimmer, und schon glänzt das Arbeiterwohnzimmer im noblen Chic der holländischen De Stijl-Bewegung (56 f.).

Bei dieser Entmöbelung für *Die Neue Wohnung* zählt Taut ganz auf *Die Frau als Schöpferin*. Das proklamiert sein provokativer Wohnungsratgeber von 1924 im Titel und Untertitel. Was heute genderpolitisch höchst prekär klingt, war damals von Taut revolutionär gedacht. Durch »Übertragung des Taylorsystems auf den Haushalt« wollte er die »fortschrittliche« Emanzipation der Frau aus Amerika auch nach Deutschland importieren (64). Dafür inthronisiert er die Hausfrau als Alleinherrscherin des Haushalts und stellt sie von Kopf bis Fuß auf Selbstoptimierung ein. Und so ließen sich gleich auch alle Möbel aus Haus und Gesellschaft wegrationalisieren.

Berühmt und berüchtigt geworden sind in diesem Zusammenhang die in die Wohnungsgrundrisse eingezeichneten »Ganglinien« aus der »neuen Hauswissenschaft« der amerikanischen Hauswirtschaftspionierin Christine Frederick. Taut erklärt sie zu Grundlinien des Neuen Wohnens schlechthin (Abb. 12). Entlang dieser Grundlinien ließen sich alle »Zickzacküberkreuzungen« (68) aus den Wohnungen und ihren Bewohnerinnen eliminieren, und der rationalisierte Haushalt revolutionierte »in spätestens einem Jahrzehnt« die ganze Gesellschaft wie von selbst: »schnittig wird die neue Mode heißen, und alles, was in der Wohnung an Nippes, Überflüssigkeiten, Bildchen herumhängt, -steht und -liegt, wird Anlaß zum Naserümpfen, zur Vorsicht beim Verkehr mit dem merkwürdigen Insassen sein« (66). Für Taut war es

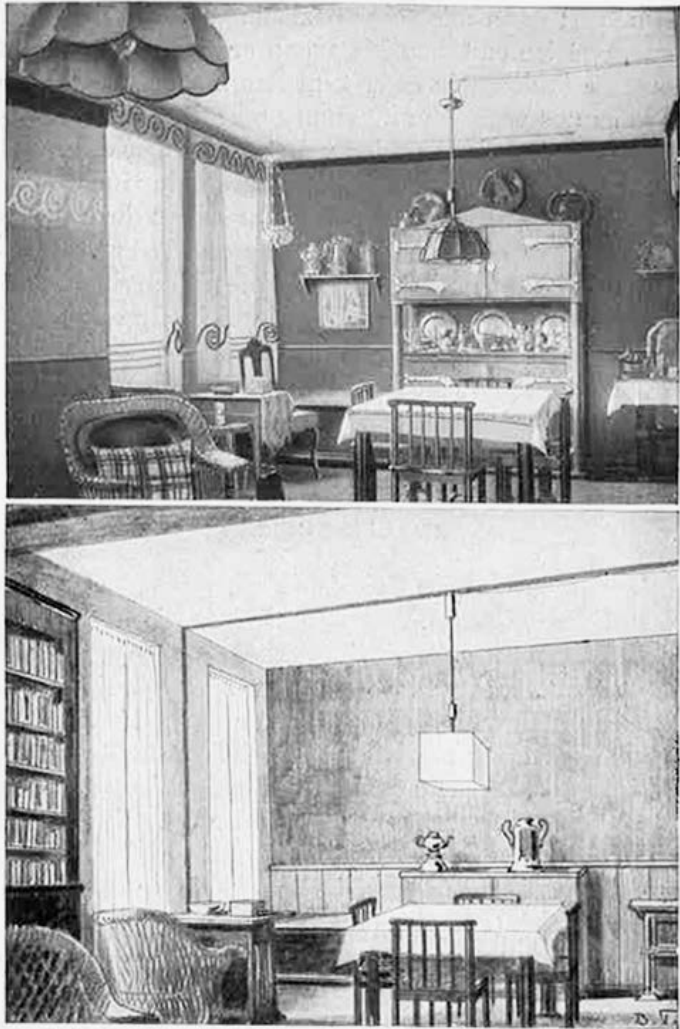
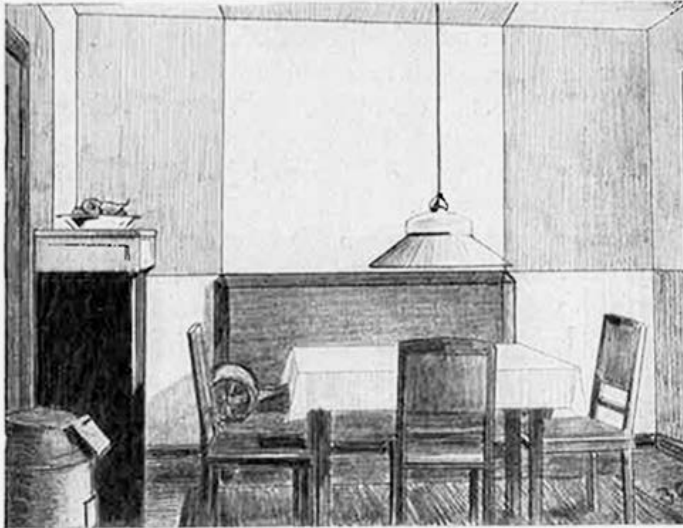


Abb. 44. Umgestaltung eines bürgerlichen Wohnzimmers  
 Oberer Büfettoil mit der Aussteuer der Töchter auf den Boden! Fenster und  
 Bibliothek „entkleidet“. Deckenteilung zur Lösung der Leitungen. Noch zu viel  
 Möbel, aber die Hausfrau hält sie für unentbehrlich

56

Abb. 11a: Umgestaltung eines bürgerlichen Wohnzimmers im Sinne von Bruno Tauts Ratgeber  
*Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin*, 1928.



**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 Farbenaufteilung (dunkle Ecken hell), Sofa mit Leinenbezug, oberer Vertikoteil hell gestrichen, Lampe niedriger mit Papierschirm

57

Abb. 11b: Derselbe Verwandlungstrick bei einem Arbeiterwohnzimmer auf der gegenüberliegenden Buchseite.

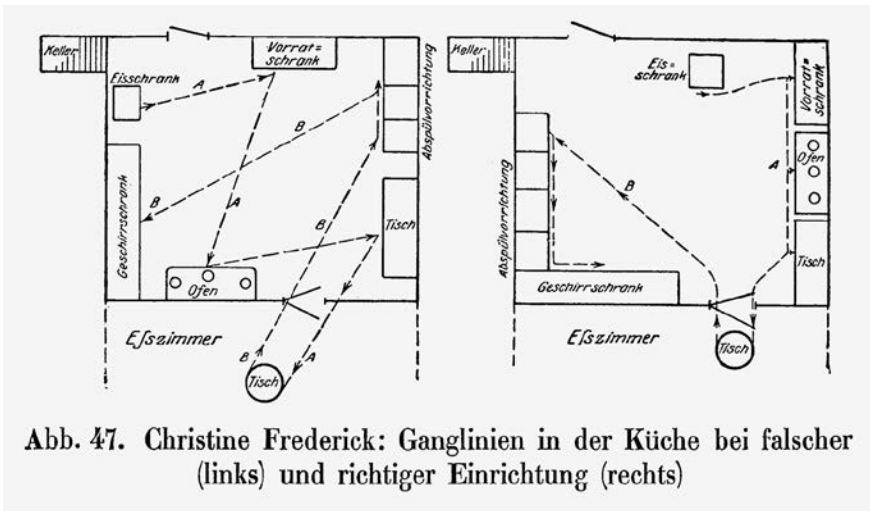


Abb. 47. Christine Frederick: Ganglinien in der Küche bei falscher (links) und richtiger Einrichtung (rechts)

Abb. 12: Ganglinien in einer falsch und richtig eingerichteten Küche, eingezeichnet von Bruno Taut nach dem Vorbild der amerikanischen Hauswirtschaftspionierin Christine Frederick in seinem Wohnungsratgeber *Die neue Wohnung*, 1924.

deshalb überhaupt nicht nötig, dass »alle Frauen sofort eine Revolution ihres Hausstandes vornehmen«. Wenn sie nur nicht länger »zum Staubwischen verklavt« wurden und ihnen »die Direktion über den Haushalt« überlassen wurde (59). Dann brauchte unter dem wiedereingesetzten Matriarchat der Staub der Geschichte im modernen Haushalt nicht mehr weggewischt werden, weil er auf den wenigen neuen Möbeln gar nicht erst ansetzen konnte.

Aus dem kollektiven Unbewussten solcher Sprachbilder spricht nicht einfach nur Geschichtslosigkeit, sondern eine veritable Geschichtsangst. Wie eingefleischt diese Angst gerade bei den kleinen Leuten war, an die sich Ratgeber wie Tauts *Die Neue Wohnung* in erster Linie richteten, zeigt eine Wohnszene aus Hans Falladas Depressionsroman *Kleiner Mann, was nun* von 1932. Um der proletarischen Wohnküche zu entkommen, in der die Mutter Kartoffelpuffer brät, der Vater die sozialdemokratische *Volksstimme* liest und der Bruder sich nach der Arbeit im Abwaschbecken wäscht, weil es in der Arbeiterwohnung kein Badezimmer gibt, zieht die schwangere Emma Mörschel alias Lämmchen zusammen mit dem Konfektionsverkäufer Johannes Pinneberg zuerst in eine schlauchartige Einlegerwohnung bei der Witwe Scharrenhöfer: Das »Zimmer ist eine Schlucht, gar nicht mal so schmal, aber endlos lang, eine Reitbahn. Und während vier Fünftel dieser Bahn ganz vollgestellt sind mit Polstermöbeln, Nußbaumtischen, Vertikos,

Spiegelkonsolen, Blumenständern, Etageren, einem großen Papageienkäfig (ohne Papagei), stehen im letzten Fünftel nur zwei Betten und ein Waschtisch« (FALLADA: Kleiner Mann, 42). Aber das alles stört Lämmchen wenig. Der Raumteiler »zwischen Wohn- und Schlafgemach« jedoch und vor allen Dingen seine mit »Papiergirlanden« dekorierten »Leisten« versetzen sie in Alarmbereitschaft. Denn »diese Leisten sind nicht etwa einfache glatte Holzleisten, sondern schön braun gebeizte Nußbaumleisten, jede mit fünf parallelen Riefen in sich« (43). Mit der symbolischen Handbewegung der modernen Hausfrau fährt sie über die »Riefen, Rillen, Kerben« und hält Pinneberg den unwiderlegbaren grauen Zeigefinger hin: »Und wer soll das sauber halten? Die dreiundneunzig Möbel mit ihren Kerben und Knäufen und Säulen und Muscheln, na ja, ich hätt's noch getan. Trotzdem es sündhaft ist, solche Quatscharbeit. Aber dieses Spalier, da habe ich ja allein jeden Tag drei Stunden damit zu tun. Und dann die Papierblumen ...« Sie versetzt einer Rose einen Schmiß. Die Rose fällt zu Boden, aber ihr nachtanzen durch den Sonnenschein Millionen grauer Stäubchen« (43). Die Scheidewand als Staubfänger: für das Proletariertkind, das »schlichte, gradlinige Möbel« nur aus dem Schaufenster kennt, ist das ein Scheidungsgrund (42). Als gute Haushälterin rechnet sie ihrem Mann die Kosten für den Staub in dieser historistischen »Schreckenskammer« routiniert in weibliche Mannstunden um, auch wenn das Ergebnis nicht ganz im Sinne von Tauts selbstschöpferischer Hausfrau ausfällt: »Du hältst mir 'ne Frau, ja? Mindestens fünf Stunden täglich muß hier 'ne Frau her«, kommandiert Lämmchen »und ist gar kein Lämmchen« mehr (43 f.).

Das Beispiel des proletarischen Lämmchens mit der kleinbürgerlichen Aversion gegen die historistischen Staubfänger zeigt: Hier war für die linksintellektuellen Ideologen des Neuen Wohnens noch viel Aufklärungsarbeit zu leisten. Nicht von ungefähr steht daher eine zum Verwechsellähnliche Szene im Zentrum von Hans Richters Aufklärungsfilm *Die Neue Wohnung* von 1930 (JANSER/RÜEGG: Hans Richter – Die neue Wohnung; <https://home-expo.cinematheque.ch/exhibitions/zurich-ville-du-capital/urbanisme/>, 15. 1. 2026). Der halbstündige Werbefilm für das Neue Bauen und Wohnen entstand im Auftrag des Schweizerischen Werkbunds für die nationale Wohnungsausstellung in Basel WOBA und wurde später auf vielen weiteren Wohnungsausstellungen im In- und Ausland gezeigt. Schauplatz von Richters Familienszene ist »der heilige Salon«. Er wird »nur für den Besuch« und »nur für den Sonntag aufgespart«, spöttelt ein Zwischentitel. Denn gewohnt wird eigentlich nur werktags und nur in der Küche. Dass die »gute Stube« »sinnlos« ist und »eine Quelle von Arbeit und Ärger«, beweist die kleinbürgerliche Dingewelt, die nun aus den Fugen gerät. Wie verhext

kippt der Deckel der ›antiken‹ Kaffeekanne x-mal in die Tassen, die goldene Uhrkette des Hausvaters verheddert sich an der gehäkelten Tischdecke und bringt in einem Tohuwabohu von rasch montierten Schnitten die Gipsbüsten von Wagner, Goethe und Konsorten zu Fall.

Der Scherbenhaufen, den das Durcheinander der Dinge im Familienheiligum anrichtet, wird ausgerechnet an Richard Kisslings Altdorfer Denkmal für den Schweizer Nationalhelden Wilhelm Tell *en miniature* vorexerziert. Das dürfte die Zuschauer auf der WOBA nicht wenig beunruhigt haben. Sie mochten die Geschichte ihres Landes kaum *so* entstaubt bekommen haben. »Unruhe haben wir genug«, diese Wahrheit auf einem anderen Zwischentitel hätte man den ruheliebenden Helvetiern in der Weltwirtschaftskrise nicht extra predigen müssen. Für die suggestive Botschaft von Richters Wohnfilm »Einfache Formen vermitteln, rein physiologisch, RUHE!« waren sie mit Sicherheit empfänglicher. Ganz von sich aus agieren darum auch die Dinge: Schranktüren öffnen und schließen sich wie von Zauberhand, Leuchten schwenken anmutig hin und her, das Teeservice deckt sich selber auf und ab. Haushalten heißt hier in einem heute wieder aktuellen Sinne ökonomisch mit Ressourcen umgehen. Richters moderne Haustechnik spart nicht nur Zeit und Nerven in den eigenen vier Wänden, sie kompensiert gleich auch noch die Modernisierungsschäden des hektischen Arbeitslebens mit.

Weg vom verheerenden Staubwedel hin zum gut geschmierten Typenmöbel. So lautet die Quintessenz von Hans Richters filmischer Geschichtslektion am Haushalt der Zukunft. »Der Film ist selbstverständlich ein Propagandafilm«, notiert der zeitgenössischer Kritiker Peter Meyer, »er wendet sich an das grosse Publikum, dem er die paar, ja so einfachen Grundideen der modernen Architektur an möglichst drastischen Beispielen und Gegenbeispielen vordemonstriert« (MEYER: Werkbundfilm »Die neue Wohnung«). Mit dieser physiognomischen Schuss-Gegenschuss-Technik und unter politisch und ästhetisch entgegengesetzten Vorzeichen operieren in den zwanziger und dreißiger Jahren unzählige populäre Ratgeber und Leitfäden zum guten und falschen Haushalten (VON ARBURG: Sage mir, wie du baust). Ein Paradebeispiel von links ist auch hier die Aufklärungsbroschüre *Eine Stunde Architektur* des sozialistischen Architektur- und Wohnungspädagogen Adolf Behne. Sie lässt das geschichtsphilosophische Argument, »daß Wohnen ein Neues sei«, ähnlich wie bei Richter suggestiv zwischen Text und Bild entstehen (BEHNE: Eine Stunde Architektur, 29). Der historische Fortschritt vom alten Formenkanon zur modernen funktionalen Leistungsfähigkeit wird von Behne im Text am Stuhl entwickelt (29). »Wieweit ist der Stuhl schon Stuhl, wieweit ist die Wohnung schon Wohnung, das Haus schon

Haus«? Das lässt sich laut Behne an einem historisch rekonstruierbaren »Indexmenschen« bemessen (39).

In der Bildstrecke schwingt sich dieses Argument dann lässig vom Stuhl aufs Bett. Wie der moderne ›Indexmensch‹ heutzutage haushaltet, ist auf einer ikonischen Fotografie von Hannes Meyers *Co-op Interieur* zu sehen (Abb. 13). Das Bildmanifest des Basler Architekten und späteren Dessauer Bauhausdirektors Meyer zeigt einen spartanisch eingerichteten Raum oder vielmehr eine Raumecke mit einem Grammophon auf einem Metalltischchen, einem an der Wand hängenden Klappstuhl und einer Bettmatratze auf vier Kautschukfüßen. Das futonartige Bett taugt ebenso gut oder schlecht zum Sitzen wie zum Schlafen, und weil man nur eine Ecke des hypothetischen Raumes sieht, rückt es in dessen imaginäres Zentrum. Im Kontrast zum darüber abgebildeten Gründerzeitsalon mit seinem schwergewichtigen Mobiliar wird klar: Der moderne Mensch schläft oder sitzt eigentlich gar nicht mehr an einer festen Stelle, er bewegt sich in seinem mobilen Haushalt so dynamisch hin und her wie ein Tennisspieler auf dem Court. Dabei steht hier das Bett für das Wohnen im modernen ›Haus‹ überhaupt. Der Wohnhistoriker und Anthropologe Gert Selle hat darauf hingewiesen, dass das Bett nicht nur *das* bewegliche Möbel schlechthin ist. Es wurde immer schon auch als ein ›Haus‹ im Haus verstanden, das dem Körper des Bewohners am nächsten ist (SELLE: Die eigenen vier Wände, 116 f.).

Als ein solches intimes ›Haus im Haus‹ hat auch Georges Perec das Bett für den modernen Menschen beschrieben: als »espace individuel par excellence« und »espace élémentaire du corps« – kurz: als »lit-monade«, auf das noch der säumigste Schuldner ein gesetzlich geschütztes Anrecht habe (PEREC: *Espèces d'espace*, 26). Meyers Bettmatratze aus dem *Co-op Interieur* wird von Behne genau als eine solche Bettmonade inszeniert. Sie dient hier allerdings nicht dem antiautoritären Regressionswunsch in die Innerlichkeit. Vielmehr präsentiert sie sich gerade umgekehrt als gut federndes Trampolin in ein extrovertiertes, ja exhibitionistisches Haushalten hinein. Wie sehr das unentbehrliche Bett sich dabei entbehrlich machen möchte, demonstriert eine andere Ikone des Neuen Wohnens. In Marcel Breuers Berliner Modellwohnung für Erwin Piscator, die Sigfried Giedion 1929 in seinem populären Schaubuch *Befreites Wohnen* abbildet, zieht sich das Bett verschämt in den Schrank zurück, während die fest installierten Sportgeräte an der Wand ihre Muskeln spielen lassen (Abb. 14). »Wohnbarmachung des Mietshauses«, erklärt Giedion in der Bildlegende dazu und lässt das Bett buchstäblich im Schrank verschwinden: »Minimum an Möbeln. (Man beachte wie auch der Schrank keine ›Fassade‹ mehr hat, sondern möglichst allseitig benützlich wird.)« (GIEDION: *Befreites Wohnen*, Bildseite 26).

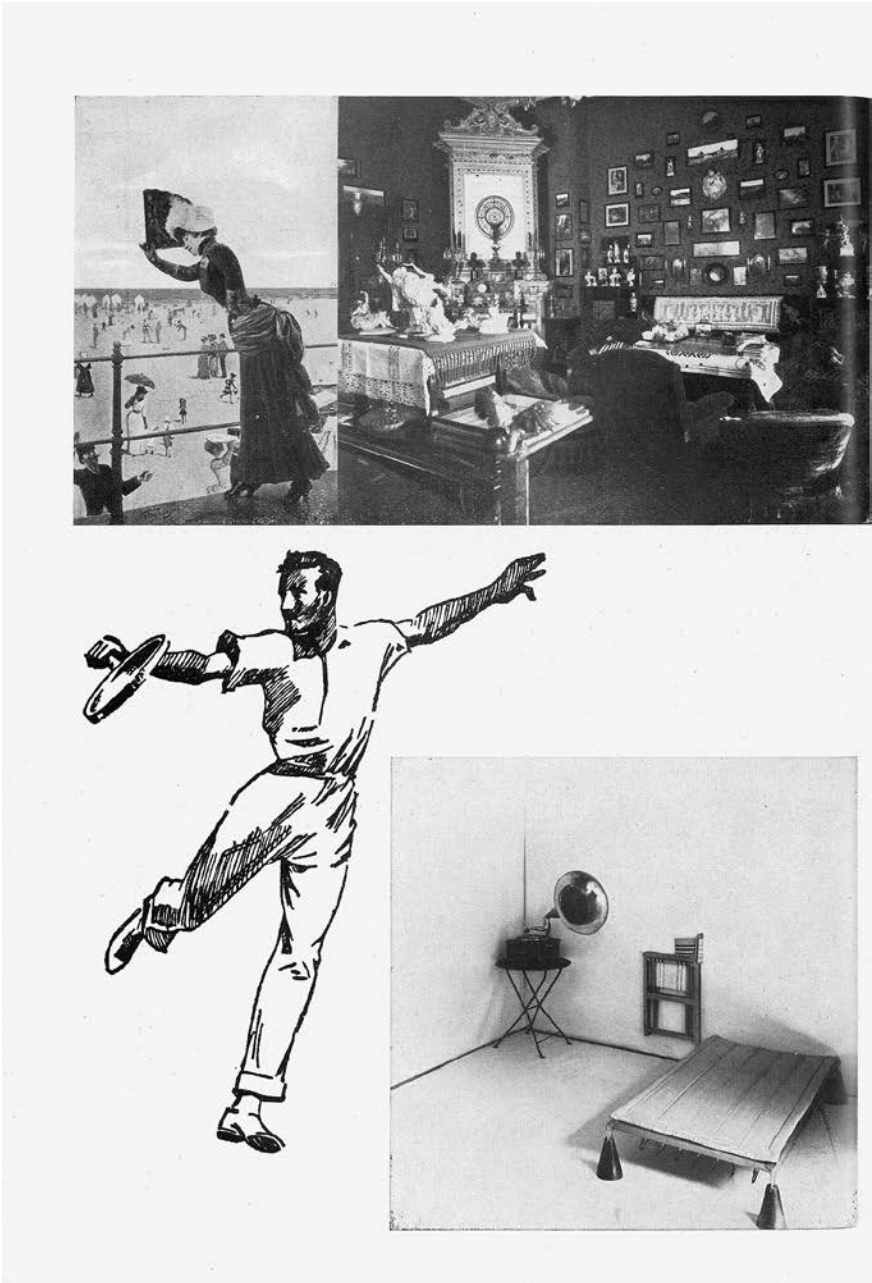


Abb. 13: Fotocollage aus Adolf Behnes Manifest *Eine Stunde Architektur* mit Berliner Gründerzeit-Interieur (Fotografie: Sasha Stone, vgl. Abb. 3) und Hannes Meyers Co-op-Zimmer (vgl. Abb. 27), 1928.



Abb. 14: Marcel Breuers Schlafzimmer mit Turngerät für den Berliner Regisseur und Theateraktivisten Erwin Piscator in Sigfried Giedions *Befreites Wohnen*, 1929.

Brauchte der moderne Nomade also am Ende gar keinen festen Sitzplatz mehr und keine sichere Lagerstätte? Auf den Gedanken könnte man kommen, wenn man zur 1928 erschienenen Programmschrift *Der Stuhl* der Stuttgarter Architekten- und Designer-Brüder Heinz und Bodo Rasch greift (RASCH/RASCH: *Der Stuhl*). Dort sitzt auf dem vorderen Umschlag ein junger Büroangestellter ganz selbständig in der Luft, weil ihm der Stuhl unter dem Hintern wegretuschiert wurde (Abb. 15). Dasselbe Motiv taucht auf der ersten Textseite der Broschüre wieder auf, wo nun eine Frau auf einem unsichtbaren Stuhl sitzt und die Tatsache illustriert, dass »der moderne Mensch an den Platz seiner Tätigkeit gebunden« sei (3) (Abb. 16). Das klingt paradox, denn wie soll der Mensch an seinen Arbeitsplatz gebunden sein, wenn man diesen gar nicht mehr sieht? Für die Brüder Rasch löst sich der Widerspruch mit dem idealen Stuhl ganz einfach auf: Indem sich dieser jeder Körperhaltung anpasst, hebt er sich als feste »Abstützung« gewissermaßen selbst auf (3). Diese Anpassungsfähigkeit wird von den in den Text hinein montierten Bildern noch radikalisiert. Sie machen den idealen Stuhl als materiellen Träger gänzlich unsichtbar. Dieser Fiktion auf den Fotomontagen eiferte auch die Realität nach. Die modernen Stahlrohrmöbel, die ab 1926 nach Entwürfen von Architekten wie Mart Stam, Ludwig Mies van der Rohe oder Marcel

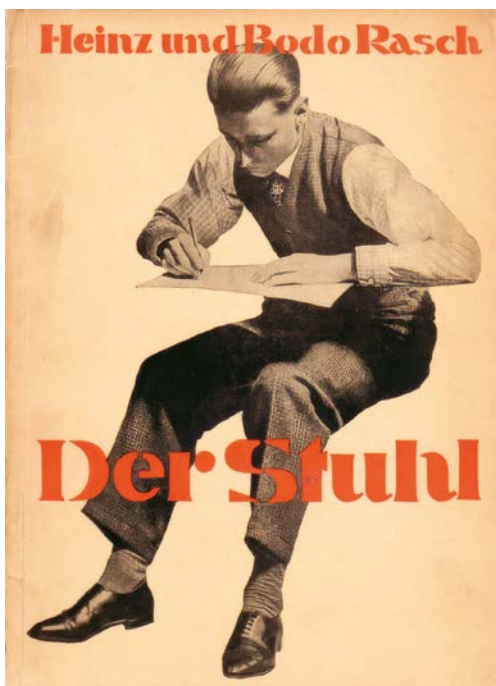


Abb. 15: Vorderer Umschlag der avantgardistischen Werbebroschüre *Der Stuhl* der Stuttgarter Architekten und Designer Heinz und Bodo Rasch, 1928



Abb. 16: Der an den Platz seiner Tätigkeit – den Stuhl – gebundene moderne Mensch, Fotomontage in der Broschüre *Der Stuhl* der Brüder Rasch, 1928.

Breuer wirklich gebaut wurden, sind zwar nicht gänzlich unsichtbar. Aber sie schwingen immerhin frei über dem leeren Raum unter der Sitzfläche (MÖLLER/MÁČEL: Ein Stuhl macht Geschichte). Mit diesen Freischwingern lassen die Brüder Rasch ihre Fortschrittsgeschichte des Stuhls vorläufig enden (RASCH/RASCH: Der Stuhl, 50–52). Vorläufig, denn auch ihnen war klar: »Wir stehen ganz am Anfang. Aber wenigstens am Anfang« (56). Und eben darum propagieren sie den modernen Stahlstuhl als messianische Haushaltshilfe.

Wie der moderne Raum so sollten auch die modernen Stahlrohrmöbel »kein selbstporträt des architekten darstellen« und »auch nicht von vorn herein« als eine »individuelle fassung der seele seiner gebraucher« missverstanden werden. »Diese Metallmöbel sollen nichts anderes als notwendige apparate heutigen lebens sein.« Das fordert Marcel Breuer 1928 in der Avantgardezeitschrift *Das Neue Frankfurt* (BREUER: Metallmöbel und moderne Räumlichkeit, 11). Im explosiven Klima der späten Weimarer Republik musste diese Propaganda reflexartig ihre Gegenpropaganda mobilisieren. Die Möbelaktivisten von rechts agierten mit denselben Mitteln und verfochten mitunter die gleichen Prinzipien. »Schlichte Geräte aller Zeiten, vereinigt euch!«, proklamiert im Frühjahr 1933 der gleichgeschaltete Wohnungsratgeber *Gutes und Böses in der Wohnung in Bild und Gegenbild* von Carl Burchard (BURCHARD: Gutes und Böses, 4). Mit einem Aufruf des Führers hält er das deutsche Volk zu »Anschaffungen« heimischer Arbeit (sprich: der deutschen Möbelindustrie) an, auf dass »das Gute und Tüchtige durch ›Zuchtwahl‹ – nach dem Darwinschen Prinzip der Auslese – gefördert, das Entartete und Lebensunfähige seinem Schicksal, dem Aussterben, überlassen« werde (124 f.). Und auch hier darf im Argumentarium für die Unausweichlichkeit dieser historischen Entwicklung der Stahlrohr-Freischwinger nicht fehlen. Er erlaubte dem modernen deutschen Menschen das freie Schweben über dem Nichts. Nur muss er hier als Argument für die Gegenpartei herhalten. Beim Großvater-Ohrensessel aus Stahlrohr reichen sich »Vergangenheit und Gegenwart friedlich die Hände«, während Breuers Bauhaus-Klubsessel als »Hinrichtungsstuhl« verurteilt wird (39).

Unter diesen verwirrenden Umständen bei sich zuhause klar zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, musste für die Leserinnen und Leser damals schwierig genug gewesen sein. Das halt- und bodenlose Haushalten ohne festen Sitzplatz und ohne grundsolide Liegestätte war darum bei weitem nicht nur konservativen Gegnern der Architekturavantgarde suspekt. Sie reizte auch moderne Autoren aus der linken Szene zum Widerspruch. Bertolt Brecht etwa macht in seinem fulminanten Feuilleton »*Nordseekrabben*« oder *Die moderne Bauhaus-Wohnung* mit den Mobilitätsphantasmen der Avantgarde kurzen Prozess. Im Januar 1927, kurz vor der Eröffnung der

Stuttgarter Werkbundausststellung *Die Wohnung*, schickt Brecht einen namenlosen Ich-Erzähler mit seinem Freund Müller in die topmoderne Wohnung ihres alten Schützengrabenkameraden Kampert. Dort stoßen sie auf ein Schlafzimmer in Meyers *Co-op*-Stil: »Es war dies ein kleiner, einfacher Raum mit einer eisernen Bettstelle, einem Stuhl und einfachem glasierten Waschbecken. Der Raum hatte nur Oberlicht, so dass man nicht in ihm den Eindruck hatte, sozusagen im Freien zu kampieren, weil man gegenüber eine Häuserwand sieht. Über dem Bett lag eine gewöhnliche Kameelhaardecke« (BRECHT: GBA 19, 271). So »spartanisch« sehen alle Zimmer bei den Kamperts aus: der Arbeitsraum mit seinem »unbequemen, harten Sessel« und seiner »harten, niederen Chaiselongue«, das Badezimmer »in dem nichts fehlte«, die »hygienisch unantastbare« Küche, das Speisezimmer, in dem man »unabgelenkt durch Bilder vis-à-vis, kräftige, aber bekömmliche Kost« isst (271 f.). Gegen den sozialen Erfolg, den dieser neusachliche Campierer-Haushalt demonstriert, weiß sich der vom Krieg traumatisierte Müller nur durch sinnloses Trinken und brachialen Vandalismus zu wehren. Er schickt den Hausherrn nach Nordseekrabben und verwüstet derweil dessen Wohnung, bis sie *seine* Wohnung geworden ist. Und erst jetzt, nachdem er sich das Mobiliar des Kriegsgewinners Kampert gewaltsam angeeignet hat, »ist es eine Wohnung« (275).

Die Frage nach dem richtigen Haushalten in der Moderne wird von Brecht zum Problem des kollektiven Gefühlshaushalts erklärt. Nach der traumatischen Erfahrung des Weltkriegs und den sozialen Verwüstungen der Inflation war dieser Haushalt in der Weimarer Republik radikal gestört. Die Kriegsrhetorik, die die Avantgarde auf ihrem Werbefeldzug für das moderne Möbel und den neuen Haushalt massenhaft mobilisierte, ist in diesem Zusammenhang radikal zweiseitig. Als Wort tauchte die ›Avantgarde‹ einst als Vorhut im militärischen Vokabular auf und wurde dann in die Rede über Kunst und Kultur übernommen. Nun will sie den Teufel des säbelrasselnden Wilhelminismus mit dem Beelzebub ihrer martialischen Metaphern austreiben. *Mechanization takes command!* Der Schlachtruf, mit dem Sigfried Giedion 1948 sein geniales Pionierwerk über den modernen Haushalt auf den Markt bringt, wird zur nachträglichen Parole dieser Paradoxie (GIEDION: *Mechanization Takes Command*). Es rekonstruiert die anonyme Geschichte vom Haushalten (fast) ganz ohne Menschenkraft und wirft so einen langen Schatten zurück auf die Materialschlachten des ersten und einen düsteren auf die Vernichtungsindustrie des zweiten Weltkriegs. Im Inneren dieser Geschichte tobt der Kampf der Geschlechter.

Die Neue Frau, die der anarchistisch inspirierte Bruno Taut 1924 als autokratische Schöpferin des Neuen Wohnens heraufbeschwört, ist letztlich

nichts Anderes als eine gut geölte Haushaltshilfe im durchrationalisierten Kapitalismus. Sie optimiert Arbeitsprozesse und integriert die arbeitskraftverlängernden Erholungsphasen gleich mit und zwar in einer Perfektion, die den kaltschnäuzigsten Fabrikherrn vor Neid erblassen lässt: »Sie wird eine neue Regelung ihrer Arbeit vornehmen«, schwärmt Taut von seiner neuen Wohnungs- und Haushaltsschöpferin, »und alle einzelnen Verrichtungen, Kinderpflege, Kochen, anrichten, Abwaschen, Reinigen, Wäsche, Einkauf usw. unter Anpassung an die Gegebenheiten nach einem Arbeitsplan einteilen. Darin wird die genügende Zeit für Spazierengehen und Schlafen mit enthalten sein, wie es von der neuen Hauswissenschaft, der Übertragung des Taylorsystems auf den Haushalt gelehrt wird« (TAUT: Die Neue Wohnung, 64). Die Langlebigkeit von Riehls Traum vom *ganzen Haus* zeigt sich nirgends deutlicher als in solchen Sätzen. Gewiss, Taut hatte in seinen Berliner Großsiedlungen damit etwas ganz Anderes im Sinn als Riehl mit seinem hausväterlichen Familienidyll. Aber das *Haus halten* der internationalen Wirtschaftsbosse wirkte offenbar gerade dort am zuverlässigsten, wo weit und breit kein ganzes Haus mehr in Sicht war.



### 3 Mieten

Mit der Verbürgerlichung der Gesellschaft und der Metropolenbildung im späten 19. Jahrhundert beginnen die meisten Menschen in Mitteleuropa als Mieterinnen und Mieter zu wohnen. Was Wohnen zur Miete für sie sozial wie emotional bedeutete, imaginiert Kaspar Hauser alias Kurt Tucholsky in einem pffiffigen Gedicht mit dem programmatischen Titel *Häuser*. Der zentrale Schauplatz des Gedichts ist ein ›mittleres‹ Haus. Es steht zwischen alten Hausgreisen einerseits, »in denen das Mauerleben längst abgestorben ist«, und Neubauten andererseits, »in deren weißgetünchte Schubschachteln der Mensch hineinfällt« (TUCHOLSKY: Häuser, 644). Dieses Haus ist nicht nur historisch, sondern auch soziologisch ein durchaus durchschnittliches Mietshaus, das irgendwo in Berlin, Paris oder Hamburg stehen könnte: »Mittleres Haus in der Köpenicker Straße, in der Avenue des Ternes, am Harvestehuderweg / du bist vollgelebt« (643). Tucholsky spricht dieses Nullachtfünfzehn-Mietshaus für ein typisch urbanes Wohnen vertraulich per Du an. Es ist für ihn also offenbar kein anonymer Wohncontainer, sondern »ein lebendiger Leib«: »Hinter deinen Tapeten hat sich Angelebtes versammelt, / nachts knistert es, / tagsüber dünsten dort hundert Leben aus« (643). Die emotionale Bindung der Mietenden zu ihrem statistisch repräsentativen Lebensraum in einem großstädtischen Außenbezirk verwandelt sich Menschliches in Architektonisches und umgekehrt.

Das Mietshaus steht »kotdurchrieselt« und »von Drähten durchzuckt« da, seine »Rohre rauschen«, »es kocht in den Ausgüssen«, »brodelt im Badeofen«, durch seine »Steine sickert Weinen« und die Antennen auf seinem Dach sorgen für die moralische Unterstützung der verschuldeten Mietparteien beim Handeln ihrer Hypotheken durch die »abendliche Hilfe Beethovens« (643 f.). Von seinen alten und jungen Nachbarn grenzt sich dieses mittlere Haus akustisch deutlicher ab als optisch: Bei den »Hausgreisen« »sagt die Treppe« nichts mehr, die Tür ist »schweigsam wie ein gefalteter Greisenmund« und es weinen die Wanzen, in den »Neubauten« gluckert »kindisch die Badewanne, das junge Ding« und »tapsig stuckert der eben konfirmierte Fahrstuhl« (644). Ein so »funkelnagelneues Behältnis« müssen die Ärmsten als »seelische Trockenwohner« allererst »vollwohnen« (644). Das mittlere Haus dagegen ist »grade dabei zu leben«: Es ist nicht mehr und nicht weniger als ein »Kalkiger Querschnitt! / Durchbrüllt vom Lärm der Wirtschaften, /

vom sinnlosen Klingeln / und vom Quäken nälender Phonographen« (644). Eben dank seiner schreienden Mittelmäßigkeit kann das mittlere Haus bei Tucholsky zum Haus der Häuser werden und der durchschnittliche Mieter sich als Zwitterwesen aus Tier und Gott entpuppen: »Mancher wohnt oben in dir / mittleres Haus / Und abends / wenn der Film der Geschäftigkeiten ruht / steckt ein Hund seinen Kopf zu Fenster heraus / ernsthaft wie Gottvater die Straßenwürmer betrachtend / seine Pfote hat er aufs Fensterbrett gestellt – das ist für ihn eine zweite Erde« (644).

Das surreale Schlussbild von Tucholskys *Häuser*-Gedicht wirft ein Schlaglicht auf drei verschiedene Bühnen, auf denen sich die folgenden Mietszenen abspielen. Auf der ersten Bühne werden moderne *Haustypen* sichtbar, in denen kollektiv gewohnt wurde und bis heute gewohnt wird: von der historischen Mietskaserne der Gründerjahre über den Wohnblock im Jugend-, Reform- oder Heimatstil der Jahrhundertwende bis zur neusachlichen Großsiedlung der zwanziger Jahre. Auf der zweiten Bühne wird ein sozial und emotional verdichteter Querschnitt durch das *Häuserleben* inszeniert, der sich im 20. Jahrhundert zu einem facettenreichen Genre der Wohnliteratur entwickelt hat: von der Mentalitätsgeschichte proletarischer Egodokumente (VON SALDERN: *Häuserleben*) über die literarische Interviewsammlung (LIEBMANN: *Berliner Mietshaus*) bis zu Georges Perecs epochemachenden Oulipo-Roman *Das Leben Gebrauchsanweisung* (PEREC: *La vie, mode d'emploi*). Auf der dritten Bühne schließlich tauchen neben den führenden Medien der Moderne, Radio und Phonograph, auch noch alternative *Hausmedien* auf, die eine Art von wilder Kommunikation ermöglichen: vom ratternden Fahrstuhl über die rauschenden Abwasserrohre bis zur schrillen Hausklingel.

Diese mit- und gegeneinander agierenden Medien des modernen Wohnens werden ihrerseits noch einmal auf eine größere mediale Bühne gestellt: auf die *Weltbühne*, in der das Gedicht am 25. Oktober 1927 publiziert wurde. *Die Weltbühne* hieß ursprünglich bescheidener *Die Schaubühne* und wurde nach dem Ersten Weltkrieg unter dem neuen ambitionierteren Titel als Wochenschrift für Politik, Kunst und Wissenschaft unter Tucholskys Mitherausgeberschaft zur kapitalen Kulturzeitschrift der Weimarer Republik. Hier werden die *Häuser* von Kaspar Hauser direkt nach einer ausführlichen Rezension der Stuttgarter Weißenhofsiedlung von Rudolf Arnheim abgedruckt (ARNHEIM: *Die Stuttgarter Werkbundausstellung*, 639–643). Hintereinander gelesen, liefert der Kunst- und Medientheoretiker Arnheim dem Autor Tucholsky die entscheidenden Stichworte: etwa das der »weißen Baukasten Häuserchen« auf dem Weißenhof, die wie modellhafte Puppenstuben erschienen (639), das des »neuen Bauens«, dessen Wohnmaschinen jedes Gefühl für Häuslichkeit verhöhnen (640 f.), das der problematischen Akustik, das die »Programm-

forderung« dieser Wohnkisten Lügen straft (641, 643), oder das der Debatte über die »zeitgemäße Wohnungsform«, die die Baukunst zur modernen Kunst par excellence macht (643). Der publizistische Kontext von Tucholskys *Häuser*-Gedicht macht damit das Wohnen im Mietshaus als Teil jener Medienkonkurrenz lesbar, die den Alltag im 20. Jahrhundert revolutionierte. Dass Tucholskys Mitspieler auf der *Weltbühne* Rudolf Arnheim heißt, zeigt das theoriegeschichtliche Weltformat dieses durchschnittlichen Wohnens. Waren es doch Medientheoretiker wie Arnheim, Aby Warburg oder Erwin Panofsky, die den medialisierten Alltag für die Kunst- und Kulturwissenschaft entdeckten und die diese intellektuelle Entdeckung bis heute theoretisch prägen.

Der mit Sicherheit meistdiskutierte und meistgehasste Haustyp der im frühen 20. Jahrhundert zur Miete wohnenden Deutschen ist die Berliner Mietskaserne. Seit 1890 stellten Dutzende von Wohnungs-Enqueten in der Reichshauptstadt die menschenunwürdige Unterbringung der proletarischen Massen in überfüllten und oft im Schichtbetrieb übernutzten Wohnräumen an den Pranger (GEIST/KÜRVERS: *Das Berliner Mietshaus*, 450–472). Ihr organisierter Abriss blieb mangels juristischer Grundlagen zwar lange Zeit Theorie, auch wenn der nach 1924 ansteigende ökonomische Druck einiges »wie von selbst« erledigte. Aber erst die nationalsozialistische Diktatur machte die systematische »Säuberung« und »Entmischung« des unübersichtlichen »Mieterdurcheinanders« möglich (434–449).

Wie akut der bürgerliche Albtraum der Berliner Mietskaserne bis in die späte Weimarer Republik bleibt, zeigt das monumentale Pamphlet *Das steinerne Berlin* von Werner Hegemann aus dem Jahr 1930. Als langjähriger Herausgeber von *Wasmuths Monatsheften für Baukunst*, der führenden Architekturzeitschrift für Fachleute und interessierte Laien, zählte der Architekturhistoriker Hegemann zu den einflussreichsten Gatekeepern auch des Wohndiskurses. Seine Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt – so der Untertitel des großformatigen Wälzers – ist eine minutiös recherchierte und politisch radikale Abrechnung mit der preußischen Rute. Nachdem die Hohenzollern die Kaserne um 1800 als militärische Disziplinierungsanstalt in die Stadt eingeführt und mit dem polizeilichen Bebauungsplan von 1858–62 zum Wohnmodell für vier Millionen Menschen erklärt hätten, so Hegemann, sei die Berliner Mietskaserne im späten 19. Jahrhundert der Willkür der kapitalistischen Spekulation überlassen worden. Sie ist für Hegemann deshalb weit mehr als eine Metapher: Sie ist ein kriminell organisiertes Schicksal. Dank der »preußischen Ordnungsliebe und paragraphenseligen Schlamperei« habe der Berliner Verwaltungsapparat »eine Form des großstädtischen Massenpferches« entwickelt, »die in ihrer Ungeheuerlichkeit noch nie und nirgends dagewesen« sei und die mit perversen

»Erfinderstolz Allgemeingültigkeit in Berlin und Deutschland« beansprucht habe (HEGEMANN: Das steinerne Berlin, 308). Die Mietskasernenstadt Berlin als Prototyp moderner Wohnghettos, die den sozialen Massenwohnungsbau der Nachkriegsmoderne in Ost und West vorwegnehmen: Hegemanns Verslumungsthese hallt in der vernichtenden Kritik an den wilhelminischen Wohnfestungen mit ihren pompösen Stilfeassaden und ihren finsternen Hinterhöfen von ganz links bis ganz rechts tausendstimmig wider. Wo für den kämpferischen Architekturhistoriker die bessere Zukunft für die deutschen Mietermassen lag, macht der fotografische Kontrast zur licht- und luftdurchfluteten Hufeisensiedlung in Britz von Martin Wagner und Bruno Taut klar (Abb. 17).

Gegen die physiognomische Vereindeutigung durch diesen »Jakobiner von heute« (BENJAMIN: GS III, 261) gibt der Hegemann-Rezensent Walter Benjamin zu bedenken, dass in den Berliner Mietskasernen ja doch stets gewohnt und gelebt worden sei und dass er und seine Zeitgenossen nach wie vor darin lebten. Eben mit ihrem ganz alltäglichen Leben hätten die Berliner und also »vor allem Menschen – nicht nur Hohenzollern und Polizeipräsidenten – diese Stadt geschaffen und ihrerseits im Bilde der Mietskasernen einen Abdruck des ihrigen hinterlassen« (264). Weil *das* die Wirklichkeit des Häuserlebens in den Berliner Mietskasernen ist, muss für den Wohnhistoriker Benjamin die Fortschrittsprogrammatik Hegemanns geradezu umgekehrt werden. Und Benjamin findet auch ein wunderschönes Bild dafür: Mit dem Leporello-Buch von Chronos in der Hand müsse der Historiker zusehen, wie »die Tage einer aus dem andern ins Gewesene zurückfallen und dabei ihre verborgene Rückseite, das unbewußt Gelebte enthüllen« (264).

Benjamins Denkbild vom architekturhistorischen Leporello, bei dem man beim Vorwärtsblättern unvermerkt auf die emotionale Rückseite der modernen Wohngeschichte gerät, ist nicht frei von Nostalgie. Sie gedeiht im Halbdunkel der Metapher, die das historiografische Verfahren dialektisch legitimiert. Dieselbe Ambivalenz von kritischer Analyse und sentimentaler Verklärung findet man in vielen Wohntexten aus der deutschsprachigen Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Modellbildend wirkten da die naturalistischen Autoren Arno Holz und Johannes Schlaf. Sie machten das menschenunwürdige Wohnen in den städtischen Mietskasernen in den 1880er und 1890er Jahren zu einem Hauptargument ihrer gesellschaftskritischen Dramen. Dabei schlägt bürgerliche Sozialethik regelmäßig in Sozialromantik und Sozialkitsch um. In ihrem Elendsdrama *Die Familie Selicke* von 1892 etwa prangert das Autorenpaar das soziale Milieu an, dem der Buchhalter Selicke mit seiner Frau und seinen vier Kindern ausgeliefert sind. Auf der Bühne jedoch überträgt sich vor allem das Milieu selbst. Als stimmungsvolle



*Schöneberg, Prager Platz, Motzstraße 1900–1910*

*Eines der vielen hoffnungslosen westlichen Wohnviertel der wilhelminischen und Haberland-Zeit, die in freiem Felde eng verbaut worden, als stünden sie in einer Festung. Links »Renaissances«, im Vordergrund rechts neomodischer »Barock«.*



*Neuzeitlicher Wohnungsbau*

*Gehag Siedlung Britz im Osten Berlins, 1927. Architekten: Martin Wagner und Bruno Taut.*

Abb. 17: Bruno Taut und Martin Wagners emblematische »Hufeisensiedlung« in Berlin-Britz (Neukölln), abgebildet in Werner Hegemanns *Das steinerne Berlin*, 1930.

Atmosphäre füllt es die Existenz der familiären Notgemeinschaft bis unter die Decke an, vom kleinbürgerlichen Wohnzimmerinventar mit seinen vergilbten Klassikerbüsten und dem sentimental Kaulbach-Stich »Lotte, Brot schneidend« bis zum Berliner Original Kopelke, der zur Rettung des schwind-süchtigen Linchens in die schäbige Mietwohnung gerufen wird. Alles ist hier auf das typisch berlinerische *Milljöh* gestimmt. Es konzentriert sich in einem einzigen Nebensatz von Kopelke: »det ... riecht jo hier so anjenehm nach Kaffee« (HOLZ/SCHLAF: Die Familie Selicke, 9). In solchen Genrebildchen setzen die Naturalisten Holz und Schlaf die katastrophalen Verhältnisse in den Berliner Mietskasernen in Szene, atmosphärisch dicht, aber analytisch ziemlich flach. In ihrer novellistischen Etüde *Papa Hamlet* wird das Berliner Mietwohnungsproletariat mit einer norwegischen Dachstubenbohème à la Ibsen vertauscht und die naturalistische Verdichtungstechnik noch einmal radikalisiert. Wenn der heruntergewirtschaftete Hamletdarsteller Thienwiebel in der Schlusszene seinen verwaahlerten Sohn eigenhändig umbringt, dann reicht hier schon die akustische Typografie, um den Ton dieser hinterletzten Bleibe zu treffen: »Eine Diele knackte, das Öl knisterte, draußen auf die Dachrinne tropfte das Tauwetter.

Tipp ..... Tipp ..... Tipp ..... Tipp .....  
 ..... Tipp .....« (HOLZ/SCHLAF: Papa Hamlet, 62).

Die atmosphärische Dichte und sprachliche Radikalität solcher Mieter-szenen ist später kaum mehr erreicht worden. Umso intensiver wirkte das naturalistische Faible für das Milieu dieser Wohn- und Lebensform nach. Dabei spielen ästhetische Verspätungen und mentalitätsgeschichtliche Kontinuitäten merkwürdig ineinander. So zum Beispiel bei Gerhart Hauptmann und Franz Hessel. Noch 1911 verlegt Hauptmann seine Berliner Tragikomödie *Die Ratten* in die vom Volksmund so genannte »Wanzenburg« zurück, eine ehemalige Kavalleriekaserne im Scheunenviertel, das es im Jahr der Uraufführung so schon nicht mehr gab. Der Berliner Magistrat hatte bereits 1906 beschlossen, die soziale »Problemzone« mit ihren himmelschreienden Wohnverhältnissen komplett umzugestalten. Aber auch die naturalistische Spezialdisziplin des Alltagstheaters war passé, und der Autor Hauptmann längst zu antikisierenden Stoffen und Techniken übergegangen. Wohl deshalb, um das Vergangene zu vergegenwärtigen, zitiert Hauptmann in den *Ratten* den Berliner Straßenlärm auf die Bühne (HAUPTMANN: CA II, 741, 752). Eben das macht aus dem anachronistischen Stück den Auftakt zur modernen Großstadtdichtung auf dem Theater (SPRENGEL: Gerhart Hauptmann, 266–271). Und so wurden *Die Ratten* bis in die NS-Zeit hinein zum literarischen Dauerbrenner in den wohnungspolitischen Debatten über das soziale Mietskasernenelend.

Seine Energiequelle ist der kleinbürgerliche Horror, der Mob könnte in den Elendsquartieren der Großstadt überquellen und über Treppenhäuser und Straßen die ganze Welt überfluten. Diese Angstvorstellung verleiht auch der Sprache von Hauptmanns heruntergekommenem Theaterdirektor Hassenreuter Flügel. »Ja siehst du«, erklärt er seiner Wiener Mätresse, die sich bei ihm über die herumlungern Kinder am Hauseingang beklagt: »daran gewöhnt man sich; was so hier in diesem alten Kasten mit schmutzigen Unterröcken die Treppe fegt und überhaupt schleicht, kriecht, ächzt, seufzt, schwitzt, schreit, flucht, lallt, hämmert, hobelt, stichelt, stiehlt, treppauf treppab allerhand dunkle Gewerbe treibt, was hier an lichtscheuem Volke nistet, Zither klimpert, Harmonika spielt – was hier an Not, Hunger, Elend existiert und an lasterhaftem Lebenswandel gleistet wird, das ist auf keine Kuhhaut zu schreiben. Und dein alter Direktor, last not least, rennt, ächzt, seufzt, schwitzt, schreit und flucht, ha ha ha, wie der Berliner sagt, immer mittenmang mit« (HAUPTMANN: CA II, 748).

In den Wortkaskaden des verelendeten Bildungsbürgers kommt hier das kollektive Unbewusste unter einem symptomatischen Wiederholungszwang ins Hyperventilieren. Wie allgemeinverständlich das Symptom war, zeigt ein Verriss der *Ratten* durch den großen Theaterkritiker und Hauptmann-Gegner Alfred Kerr. Denn auch wenn es ihm um etwas ganz Anderes geht, nämlich um das ästhetische Chaos in diesem Stück, das in seinen Augen missglückt war, kommt in Kerrs Kritik ein fast identisches Sprachmuster heraus. Nichts beweist die magnetische Kraft dieser bürgerlichen Angstphantasie mehr als diese Wiederholung wider Willen: »Unten, Oben, Mitte. Es ist ein Schlurfen und Klettern und Hinfallen und Dahintrollen in diesem Stück; ein Gewimmel, eine Vielheit, ein Durcheinander, ein Ineinanderlaufen. Von unten bis oben. Von oben bis unten«, schreibt Kerr. Und »denkt an einen ungeheuren Radierzyklus mit Hochhäusern, Hofhäusern, Stadtstraßen, Stiegen, Küchen, Betten, abgehobenen Dächern. Mit dem Trachten der Zusammengesperren, ihrem Hin- und Herrennen nach dem Unterhalt, nach einer Spur von Wohlsein (mit einer erbärmlichen Familiarität, Wärmenähe, Kaffeelorke); mit Geliebe, Pech und etwas Glück und Schmutz und Zank und Idealismus und Trieb und Schwindelei und Verbrechen« (KERR: Die Ratten, II.).

Auch für systemkritische Zeitgenossen brütet die Mietskaserne also nur Stunk und Aufruhr aus. Beim Berliner Flaneur Franz Hessel wird dieses Phantasma zur unverhohlenen Revolutionsphantasie. Sie führt direkt in Meyer's-Hof hinein und damit zum »Musterbeispiel der Wohnverliese von gestern« mit »fünf oder sechs« hintereinander gestaffelten Höfen, in der einst »eine ganze Stadt von Menschen« wohnte (HESSEL: Spazieren in Berlin, 237). Hessel schickt sein Publikum schnurstracks »die dumpfen Stiegen« hinauf

in die »armseligen Wohnküchen mit ihrem Kohldunst und den Schlafkammern mit dem säuerlichen Säuglingsgeruch« (238). Er selbst bleibt indessen lieber unten in den Höfen und auf der Straße, wo sich die »Kräfte sammeln für ihren Kampf gegen den größten Feind der Menschheit von heute«: die soziale Ungerechtigkeit (238). Hessels ideologische Selbstbeschränkung ist typisch für den linksintellektuellen Wohndiskurs insgesamt. Und am herausragenden Beispiel von Meyer's-Hof ließe sich eine komplette Alltags- und Mentalitätsgeschichte des Mietens in der historischen Moderne schreiben. Das haben die Berliner Lokalhistoriker Johann Friedrich Geist und Klaus Kürvers an Tausenden von Dokumenten eindrücklich aufgezeigt (GEIST/KÜRVERS: Das Berliner Mietshaus). Hier lässt sich mustergültig nachlesen und nachsehen, wie sich in der Öffentlichkeit das einseitige Bild vom Wohnen in der Mietskaserne gegen die deutlich komplexere soziologische Realität durchsetzen konnte.

Das Image, das sich in der öffentlichen Meinung durch die Vermittlung der traditionellen Tagespresse und des neuartigen Magazinjournalismus hartnäckig festsetzte, war das der »Zilleburg«, so genannt nach dem Berliner Zeichner und Fotografen Heinrich Zille. Dessen künstlerische Mission und kommerzieller Erfolg beruhten auf der genialen Verbindung von Sozialkritik und – auch hier! – Sozialromantik. Wenn Zille die überwohnten Küchen mit ihrem kinderreichen Familieninhalt plus Untermietern malte, dann ließ er immer auch die Berliner Schnauze mitreden. »Na, so schlimm ist's wohl noch nicht, da sind ja noch Goldfische!«, konstatiert der Herr vom Sozialamt auf Inspektion in einer von Zilles vielen tragikomischen Mietskasernenszenen (Abb. 18). »Det sind Jroßmuttern ihre von de joldene Hochzeit, die fressen nischt, die sind aus Blech!«, entgegnet die junge Mutter von fünf Kindern schlagfertig. Es ist dieser Mutterwitz verelendeter Mieteroriginale, der Zille volkstümlich machte. Und aus dem gleichen Grund wurde auch er selbst zum echten Berliner Original stilisiert. Zilles Markenzeichen lautete seit seiner bahnbrechenden ersten Buchveröffentlichung von 1913: »Mein Milljöh« (ZILLE: Mein Milljöh). Unter diesem naturalistischen Schlachtruf eroberte das nostalgisch angehauchte Image vom unerschütterlichen Mieten in den hinterletzten Löchern nach Zilles Tod 1929 die Herzen in der ganzen Welt (OSTWALD: Das Zillebuch, 176–202).

Das Nostalgische an Zille schlägt auch beim vorsichtigen Revolutionär Hessel durch. Auch für Hessel sind die »blassen Kinder« von Meyer's-Hof »die da herumlungern und auf den Stufen zu den drei, vier und mehr Eingängen der lichtlosen Quergebäude hocken« letztlich nur »rührende und groteske Geschöpfe, wie Zille sie gemalt und gezeichnet hat« (HESSEL: Spazieren in Berlin, 238). Die Zillefiguren in den Mietskasernen faszinierten

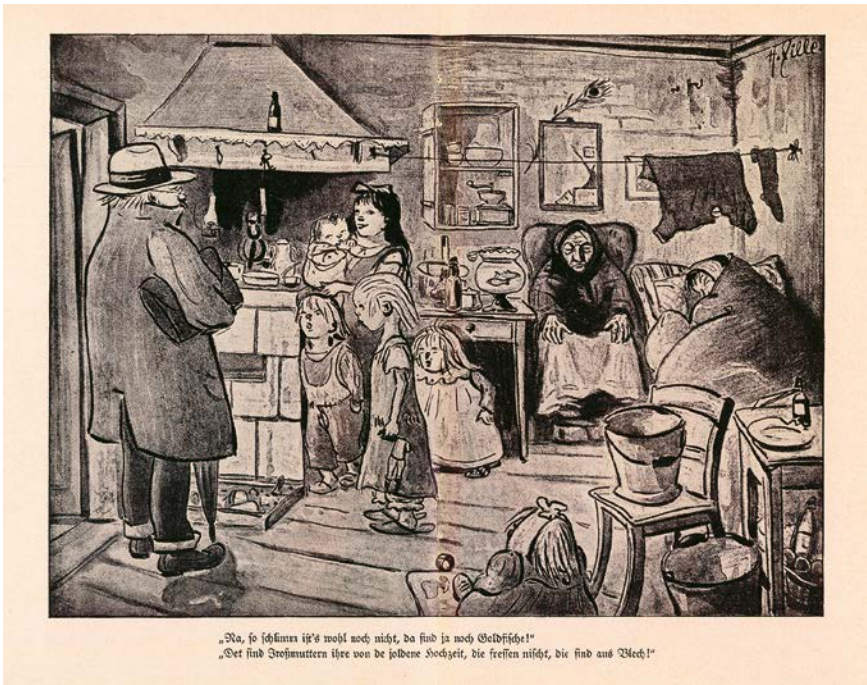


Abb. 18: Besuch des Wohnungsinspektors im Berliner »Milljöh«, Zeichnung von Heinrich Zille, 1913.

aber auch politisch Entschlossener als Hessel. So zum Beispiel und einmal mehr den engagierten Sozialdemokraten und kritischen Beobachter des Neuen Bauens Adolf Behne. Bei Behne werden die Elendskinder zu wahren Galionsfiguren des Neuen Wohnens. Behne widmet ihrem Dokumentar Zille seine wichtigste wohnungspolitische Kampfschrift *Neues Wohnen, Neues Bauen* von 1927 (BEHNE: *Neues Wohnen*, 6 f.) und stellt ihr ein markiges Zille-Motto voran: »Man kann mit einer Wohnung einen Menschen genau so gut töten, wie mit einer Axt!« (Abb. 19). Das isolierte Zitat hatte Behne wohl aus dem weitverbreiteten Zille-Buch *Berliner Geschichten und Bilder* von 1925 geborgt. Es steht dort eingebettet in ein autobiografisches Aperçu über »hohe Mietskasernen«, »garstige finstere Höfe, stinkende Müllkästen, die verschwiegenen Leichenhallen für ›Abgetriebene‹ und Neugeborene« (ZILLE: *Berliner Geschichten und Bilder*). Allerdings wird der Hammersatz schon von Zille selbst in diesem Buch ohne Seitenzählung (dafür mit einer Einleitung von Max Liebermann) ohne Nachweis zitiert. Das Zitat ist also eigentlich doppelt apokryph. Umso wichtiger wird Zilles Handschrift, in der

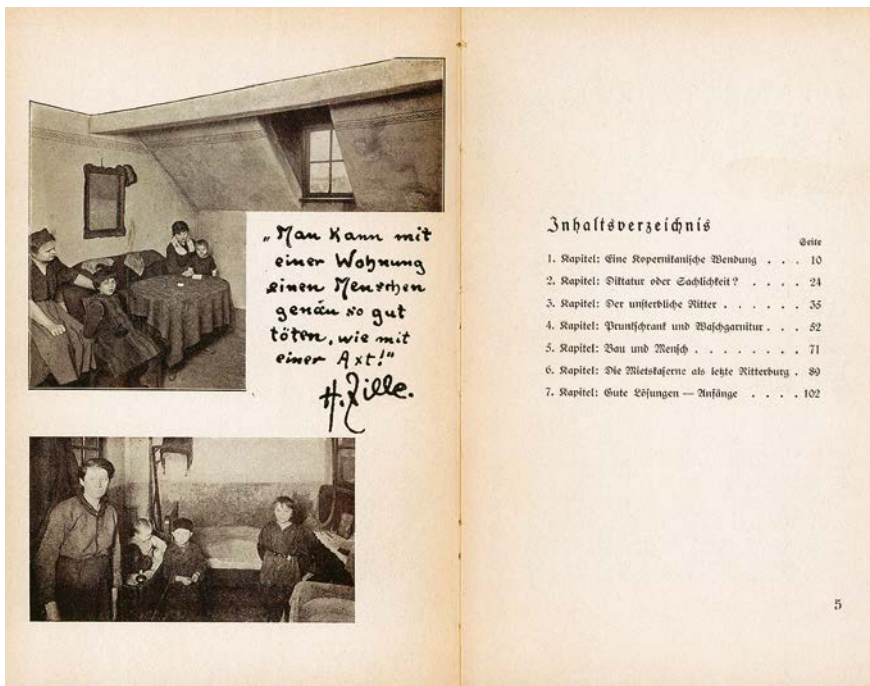


Abb. 19: »Man kann mit einer Wohnung einen Menschen genau so gut töten, wie mit einer Axt!«, Bildmotto von Heinrich Zille in Adolf Behnes Wohnmanifest *Neues Wohnen, Neues Bauen*, 1927.

Behne den Satz wiedergibt. Behne montiert das Faksimile zusammen mit zwei anonymen Fotografien von ärmlichen Familien in ihren Mietwohnungen zum plakativen Bildmotto. Der Zille-Autograph autorisiert damit vor allem Behnes eigene Meinung und wird so selbst zum Totschlagargument gegen die von Behne kritisierten mittelalterlichen Wohnverhältnisse in den Mietskasernen des späten 19. Jahrhunderts. Für Behne sind diese Wohnghettos nämlich nichts Anderes als die letzten Ritterburgen (BEHNE: *Neues Wohnen*, 89–101). Ihre bombastischen Stulfassaden vertuschten in seinen Augen die lebensfeindlichen Hinterhöfe genauso wirkungsvoll (52–62) wie die üppigen Ornamente das unzweckmäßige Innenleben eines mittelalterlichen Schanks versteckt hatten (92 f.) (Abb. 20). Die zwingende Folge ist für Behne die »bekannte ritterliche Diskrepanz von Sache und Form« (95). Davon konnten sich die Leserinnen und Leser durch Umblättern gleich selbst überzeugen (Abb. 21). Behnes kunsthistorische Argumentation funktioniert hier dank eines raffinierten Layouts auch praktisch wie

Haben wir durch den Einblick von oben in das Blockganze die alte, uns so wohl bekannte ritterliche Diskrepanz von Sache und Form bei der Miets-

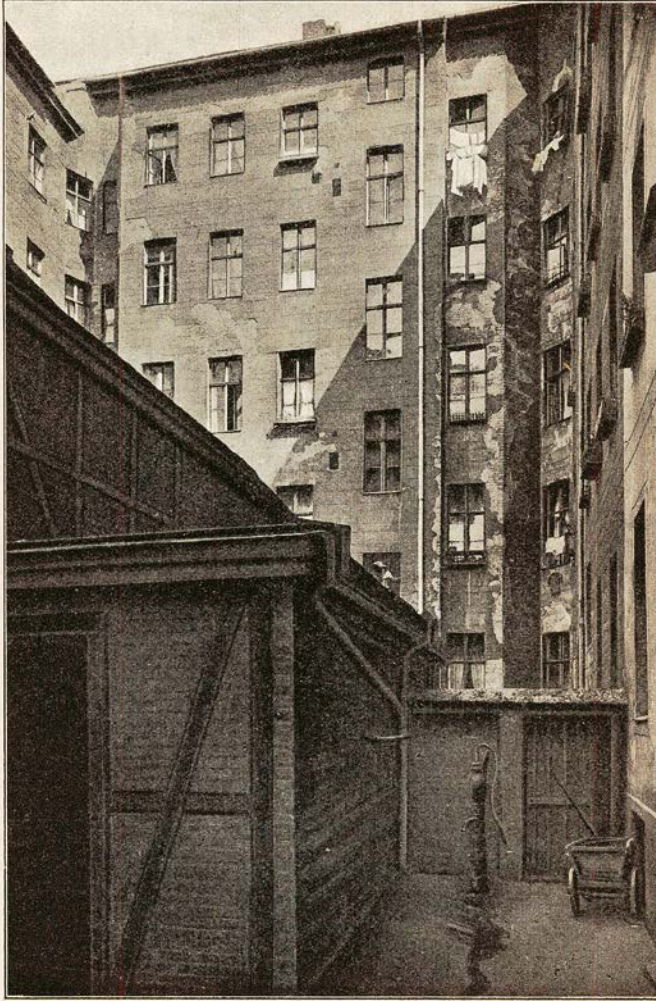


kaserne durchschaut, so täuscht uns auch die nobelste, geschmackvollste und monumentalste Fassade nicht mehr. Wir wissen, daß auf ihren buntbergnügten Karneval der Raßenjammer des Aschermittwochs folgt: als Hof und Hinterhaus, als Quergebäude und „Berliner Zimmer“.

95

Abb. 20: Die feudale Fassade einer Berliner Mietskaserne, physiognomische Architektur-  
fotografie in Adolf Behnes *Neues Wohnen, Neues Bauen*, 1927.

geschmiert. Nur kommt ihm dabei das Wichtigste abhanden: die Bewohner. Auf dem Titelbild schauen die Mieterinnen und Mieter aus Zilles ›Milljöh‹ den Leser noch erwartungsvoll an. Und im Vorwort stellt Behne den ›neuen Menschen‹ unter der Zille-Widmung ganz in den Mittelpunkt



96

Abb. 21: Auf der Rückseite: der elende Hinterhof dieser Mietskaserne in Behnes *Neues Wohnen, Neues Bauen*, 1927.

seines Büchleins: »Wir nennen es ja im Titel nicht: »Neues Bauen ... neues Wohnen«, sondern umgekehrt, weil wir ausdrücken wollen, daß das Bauen vom Wohnen, das heißt vom Menschen abhängig ist« (7). Im Textteil des Buches verschwinden die Menschen dann allerdings fast vollständig aus

Behnes Wohnszenen. Wo von ihnen dennoch die Rede ist oder wo sie sich auf den Bildern blicken lassen, erscheinen sie deplatziert, wie vergessene Statisten oder nachträglich installierte Nutzer in ›extra für sie‹ konstruierten Arrangements.

Wie allgemein diese Tendenz in den historischen Dokumenten über das Wohnen in den Berliner Mietskasernen und speziell in Meyer's-Hof ist, beweist ein Blick in die illustrierte Presse. Denn Programmschriften wie die von Behne hatten eine ganze Menge von Zeitschriftenartikeln und Bildreportagen über diesen inzwischen berüchtigten Wohnort angeregt. Die tonangebende *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* etwa porträtiert »Meyershof« am symbolischen 1. Mai 1929 in einer Fotoreportage von Traut Hajdu als »Eine Stadt in der Stadt«. Am 8. September »lädt« die »Ackerstrasse 132/33« im *Weltspiegel* in einer zweiten Fotoreportage »zum Ball«. Im Oktoberheft 1929 veröffentlicht *Das Neue Berlin* von Stadtbaurat Martin Wagner und dem Schriftleiter Adolf Behne unter dem Titel »Ackerstraße 132: ›Meyers-Hof« einen »Beitrag zu Zilles ›Milljöh‹ von Walter Petry«. 1930 erscheint im Magazin *Volk und Zeit* der Presse-Photo GmbH die dritte Fotoreportage über Meyer's-Hof mit dem reißerischen Teaser: »Die Kaserne«. Eine weitere Reportage mit noch mehr Bildern und noch weniger Text folgt 1932 unter der nun sprichwörtlich gewordenen Adresse »Ackerstraße 132« in der *Münchener Illustrierten Presse*, die »Das Leben in einer Mietskaserne, in der über 2500 Menschen wohnen« schildert. Und so weiter und so fort. Die kleine Pressechau ist im Standardwerk von Geist und Kürvers sozusagen in Lebensgröße dokumentiert (GEIST/KÜRVERS: *Das Berliner Mietshaus*, 402–415). Darin wimmelt es zwar nur so von Menschen, aber sie sind nicht die Handelnden. Die wirklichen Akteure sind wir, die Leserinnen und Leser, mit unserem voyeuristischen Blick, den uns die Journalisten und Fotografen der Zeit aufdrängen. Die Wohnsubjekte dieser Mietskaserne dagegen werden entweder zu Objekten sentimentalisiert oder sie werden als Akteure überhaupt aus den Berichten hinausbefördert.

Nach dieser perversen Logik werden die im Großen Krieg faktisch pauperisierten Mietermassen in den Nachkriegsjahren publizistisch ausgepowert. Wie gut das funktioniert, beschreibt Joseph Roth in seinem Feuilleton *Die Proletarisierung der Häuser* aus dem Jahr 1919 (ROTH: *Werke I*, 168–171). Der messerscharfe Beobachter Roth spricht in seinem literarischen Lehrstück von der Proletarisierung der Häuser, meint damit aber natürlich das Schicksal der darin wohnenden Menschen. Wie hier die Häuser selbst wohnen, zeigt, wozu die Menschen gerade noch oder eben schon nicht mehr imstande waren. Die alten Häuser »sind schäbig geworden« und »tragen gewendete Anzüge«, die sie sich nur »sozusagen chemisch putzen« lassen (169 f.). Die »jungen Häuser«

in Roths Wien der Nachkriegsjahre dagegen »sind alle Schwindelbauten«, sie haben »keine Physiognomien«, sondern sind »nur Nummern« und »stehen schnurgerade ausgerichtet in einer Reihe« (169). Es ist dieser »Militarismus der Häuser«, der Roths Moderne seinen menschenverachtenden Stempel aufdrückt: die »allgemeine Militarisierung und Mechanisierung des Lebens« (169). Bei diesem entscheidenden Stichwort schlägt Roths Hausparade in das Schicksal der Bewohner um, und der Text wechselt vom distanzierten »Sie« zum inklusiven »Wir«: »Jahre-, jahrzehntelang wohnen wir in diesen Phantomen von Häusern«, deduziert der hellsichtige Schwarzmalers Roth. »Sie sind keine Wohnhäuser, nur Schutzhütten vor den Stürmen des Tages, in denen wir nächtigen, essen und trinken, aber nicht wohnen«. Diese »Fähigkeit der Menschen, in Buden zu wohnen« ist für Roth das eigentliche Problem (170).

Sie führt bei diesem Autor zu einer katastrophischen Kulturtheorie, die sich im Rückblick auf das Jahrhundert der Extreme des englischen Historikers Eric Hobsbawm (der als Kind übrigens im gleichen Nachkriegswien gelebt hatte wie Roth) geradezu prophetisch liest (HOBBSAWM: Age of Extremes): »Der Krieg hat die Baracken gebracht und die Erdhöhlen. Mit ihnen hatte die Zivilisation ihren Höhepunkt erreicht: die Barbarei. [...] Und jene stolzen, großen, alten Häuser, in denen man Schützengrabensysteme erfand und zeichnete, werden längst nicht mehr sein. Sondern eine Welt aus Schützengräben. Unerbittlicher Kreislauf des Geschehens: Von der Erdhöhle zur Kultur, verflacht durch Zivilisation, zum Militarismus der Technik. Von da durch Krieg Sozialisierung, Proletarisierung bis zur Erdhöhle – nur ein Schritt« (170 f.). Diesem kulturpessimistischen Zirkelschluss zufolge erscheint das moderne Mietshaus als Sinnbild und Symptom einer katastrophischen Moderne. Ihr Problem wird von Roth diskurs- und mentalitätsgeschichtlich noch wesentlich genauer auf den Punkt gebracht als durch die allgemeine Rede von der ›transzendentalen Obdachlosigkeit‹ der Moderne bei Lukács (1916) oder vom ›unbehausten Menschen‹ in dieser Welt bei Heidegger (1927).

Der Satiriker Roth lässt für den modernen Menschen nur zwei Notausgänge aus dem Teufelskreis dieser extremen Wohnungsnot offen: entweder das Jenseits oder ein Puppenhaus, in dem der Mensch überhaupt keine eigene Existenzberechtigung mehr hat. Wenn Roth von einem »Mann in Berlin, der keine Wohnung hatte« berichtet, der darum auf *Die Dringlichkeitsliste des Wohnungsamtes* gesetzt wurde, dann kann dieser abgebaute Mensch nur noch auf eine »Einstubenwohnung und Küche im Jenseits« hoffen (ROTH: Werke I, 345 f.). Und wenn Roths Blick durch die *Fenster* eines benachbarten Berliner Mietshauses wie bei einem Puppenhaus durch die Hauswand dringt, dann werden die offenen Wohnungen zu ebenso vielen »Offenbarungen

fremder Leben und Tode« (ROTH: Werke I, 281). Selbständige Mieter sind keine mehr zugegen, weil alle abhängig von ihren Haustieren oder Möbeln sind: vom bettelnden Leierkasten im Hof über den Kanarienvogel mit dazugehörigem Mütterchen im ersten Stock, der totenstillen Wohnung im zweiten Stock, dem Grammophon, das im dritten Stock wohnt, und der mutwilligen Katze im vierten, die ihrer Herrschaft demnächst kündigen wird (281 f.).

Der Vertikalschnitt des modernen Wohnungsaguren Roth durch die Außenhaut eines Mietshauskörpers zitiert einen Topos, der in der Literatur der Epoche zu den am weitesten verbreiteten zählt: die geöffnete Fassade mit ihren puppenhaften Bewohnerinnen und Bewohnern. Ihren ersten großen Auftritt hat (auch) diese topische Szenerie auf der naturalistischen Reformbühne. Ihr stilprägender Meister ist einmal mehr der norwegische Dramatiker Henrik Ibsen. In einem seiner berühmtesten Stücke *Et dukkehjem* (1879), auf Deutsch *Nora oder Ein Puppenheim* (1880), wird das Denkbild zur Schlüsselmetapher (SANDBERG: Ibsen's Houses, 68–84). Es handelt vom Abgrund zwischen der intakten öffentlichen Fassade und dem zerrütteten privaten Innenleben der bürgerlichen Institutionen Ehe und Familie. Ibsen erfindet dafür das Wort ›Puppenheim‹ statt dem auch im Norwegischen üblichen Puppenhaus. Es akkumuliert die gesamte Sprengkraft des dramatischen Konflikts, der sich um das Problem der modernen Entfremdung dreht. Sie wird durch die Ideologie des bürgerlichen Wohnens nur notdürftig gekittet, weil ein Heim in der Moderne nur mehr für fremdbestimmte Menschenpuppen denkbar ist. Wenn Nora in der berüchtigten Schlusszene Mann und Kinder verlässt und die Haustür dröhnend hinter sich zuschlägt (IBSEN: Dramen I, 830), dann macht sie Schluss mit dem gutbürgerlichen Wohnen in der Vitrine. Für nichts Anderes nämlich waren die überdimensionierten Puppenhäuser bestimmt, die in Nordeuropa seit dem 19. Jahrhundert gebaut und zuerst in den großbürgerlichen Interieurs und wenig später auch in den aufkommenden kulturgeschichtlichen Museen ausgestellt wurden. Verglast und oft so groß wie ausgewachsene Schrankmöbel, wurden sie prominent im Salon platziert, um den Besucherinnen wie den Bewohnenden selbst die schöne heile Welt des gesamten Familieninhalts vor Augen zu führen (SANDBERG: Ibsen's Houses, 74).

Diese Wohnideologie setzte Ibsen seinem Publikum auf der Guckkastenbühne des Theaters in einer schockierenden Weise verdoppelt vor. Und das Spiel ließ sich noch weitertreiben. Die repräsentativen Puppenhäuser wurden später ins Museum verfrachtet und dort in sogenannten *period rooms* aus Ibsens Zeit ausgestellt. Ja einige davon wurden sogar wortwörtlich nach den minutiösen Bühnenanweisungen von *En dukkehjem* arrangiert. Für das bildungsbeflissene Theaterpublikum mussten sich die privaten Wohnprobleme

in den Glaspuppenhäusern so zwei- und dreifach potenzieren. Kein Wunder, dass sich die Darstellerin der ersten deutschen Nora auf dem Hamburger Thalia Theater weigerte, den Schluss so zu spielen, wie er dastand. Ibsen musste extra für das deutsche Publikum ein alternatives Happy End ohne Türenknallen schreiben. Die reuige Mutter leistet auf Deutsch Abbitte und versöhnt sich mit dem *pater familias* (SCHOR: German Reception, 168–170).

Die erzwungene Revision zeigt, wie tief der Schock in der deutschen Psyche saß, den der Anblick des geöffneten (Puppen-)Hauses auslöste. Der Schnitt durch das Mietshaus riss »dem Wohnen im alten Sinne« (Benjamin) nicht nur architektonisch die Fassade herunter. Schlimmer noch war der moralische Abriss. Je weiter man nämlich den Topos der offenen Hausfassade in die Moderne hinein verfolgt, umso unappetitlicher werden die freigelegten Fäkalien der Bourgeoisie und umso nervöser die Pläne zu ihrer wohnpolitischen Revolutionierung. Eine Generation nach Ibsen, Holz und Schlaf stößt der Titelheld von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) in Paris auf eine Baulücke. Dort bleibt sein Blick fasziniert an einer stehen gebliebenen Brandmauer hängen, auf deren Innenseite sich das entwichene Häuserleben gleichsam festkrallt: im zurückgebliebenen Verdauungsapparat der Sanitäreinrichtungen, in den Schmutzstreifen an den Zimmerwänden und sogar noch in den abgestandenen Ausdünstungen der ausgezogenen Bewohner. In »unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichsam verdauenden Bewegungen« kriecht »die offene, rostfleckige Rinne der Abortröhre« die Mauer herab. Und unglaublich zäh ist das »Leben dieser Zimmer« an den Wänden »noch da« – es hielt sich an den Nägeln, die geblieben waren, es stand auf dem handbreiten Rest der Fußböden, es war unter den Ansätzen der Ecken, wo es noch ein klein wenig Innenraum gab, zusammengekrochen« (RILKE: Werke III, 485 f.).

Am hartnäckigsten aber steht »die Luft dieser Leben heraus, die zähe, träge, stockige Luft, die kein Wind noch zerstreut hatte. Da standen die Mittag- und die Krankheiten und das Ausgeatmete und der jahrealte Rauch und der Schweiß, der unter den Schultern ausbricht und die Kleider schwer macht, und das Fade aus den Munden und der Fuselgeruch gärender Füße. Da stand das Scharfe vom Urin und das Brennen vom Ruß und grauer Kartoffeldunst und der schwere, glatte Gestank von alterndem Schmalze. Der süße, lange Geruch von vernachlässigten Säuglingen war da und der Angstgeruch der Kinder, die in die Schule gehen, und das Schwüle aus den Betten mannbarer Knaben« (486). Je immaterieller die Wohnreste werden, umso fester bleiben sie haften und umso ekelhafter drängen sie sich Malte auf, den es schicksalhaft in die moderne Großstadt verschlagen hat. Das Leben der alten Mieter, das sich dort in den aufgelassenen Wohnungen angestaut hat, steckt den Schutzlosen an wie eine Tröpfcheninfektion, die

sich in Luft aufgelöst hat. Was Malte sieht, verleiht er sich unwillkürlich ein, um es zu verstehen und es dann zwanghaft nachzuleben, ja nachzuwohnen: »Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir« (487).

Die Drastik und Konsequenz dieser gespenstischen Wohnszene machen klar, dass hier am offenen Herzen des bürgerlichen Wohnens operiert wird. Man hört den Herzschlag der bürgerlichen Identität beim Lesen gleichsam mit. Und doch klingt das bei Rilke neu und anders als in den Texten aus der großen Zeit der Bourgeoisie im 19. Jahrhundert. Die Stelle ist ein besonders eindrückliches Beispiel für die »harte Sachlichkeit« und das »sachliche Sagen«, das Rilke schon um 1910 als neues Stilideal vorschwebt (RILKE: Werke III, 928). Der Paradigmenwechsel, der sich darin ankündigt, liefert eine mögliche Erklärung dafür, warum der Topos vom Wohnen im aufgeschnittenen Miets- und Puppenhaus die neusachliche Literatur der zwanziger Jahre speziell faszinierte. Die verlorene Intimität des Wohnens wird dann noch einmal heraufbeschworen und gleichzeitig in ein rationales Raster eingepasst. Altes und Neues Wohnen halten sich gegenseitig in der Schwebe, so dass man sich weder nostalgisch vor den historischen Fakten blind stellen noch blindlings den geschichtsphilosophischen Fiktionen der Modernisten ausliefern musste.

Modellhaft durchgespielt wird dieser Balanceakt in Robert Musils rätselhafter Erzählung *Die Amsel*. Musil hat an diesem vertrackten Text seit 1914 geschrieben und ihn 1928 zuerst in der Kulturzeitschrift *Die Neue Rundschau* veröffentlicht, bevor er ihn 1936 in seinem *Nachlass zu Lebzeiten* auch noch in Buchform publizierte. Die werkbiografische Schichtung, die sich im Längsschnitt zeigt, spiegelt sich in der komplexen Struktur der Schlussfassung wider. Sie zielt gleichzeitig in den thematischen Kern der Novelle. Diese will erklärtermaßen von den »Beziehungen, die jeder einzelne Mensch zu den verschiedenen Herren pflegt, die er der Reihe nach mit Ich anspricht« erzählen (MUSIL: GW II, 548). Das passiert dann auch in mehreren Anläufen und drei Geschichten über die mystische Erfahrung eines »anderen Zustandes« im ewigen Einerlei des Alltags. Dafür hat Musil ein architektonisches Bild gefunden, das zur zentralen Textmetapher wird: eine ganz gewöhnliche Berliner Mietskaserne, in der sich das Außerordentliche ereignet. Das Bild ist merkwürdig banal, und eben deswegen eignet es sich so gut als Denkbild für die alltägliche Mystik des Lebens. Es sind die »Berliner Höfe, wo zwei, drei, oder vier Häuser einander den Hintern zeigen«, die für den Erzähler mit dem generischen Namen Azwei »zu den sonderbarsten Orten der Welt« gehören, weil sich hier immer wieder etwas Übersinnliches im absolut Normalen ereignet (550).



Abb. 22: Vending machine – amerikanisches Automatenbüfett aus den Roaring Twenties, anonyme Fotografie, 1929 (© Ullstein Photo).

Typisch für die programmatische Neue Sachlichkeit der zwanziger Jahre ist dieses Normale hier gleichbedeutend mit dem Normierten, Standardisierten und Seriellen: »Da hinaus und hinab sehen nun die Küchen und die Schlafzimmer; nahe beieinander liegen sie, wie Liebe und Verdauung am menschlichen Körper. Etagenweise sind die Ehebetten übereinandergeschichtet; denn alle Schlafzimmer haben im Haus die gleiche Lage, und Fensterwand, Badezimmerwand, Schrankwand bestimmen den Platz des Bettes fast auf den halben Meter genau. Ebenso etagenweise türmen sich die Speisezimmer übereinander, das Bad mit den weißen Kacheln und der Balkon mit dem roten Lampenschirm. Liebe, Schlaf, Geburt, Verdauung, unerwartete Wiedersehen, sorgenvolle und gesellige Nächte liegen in diesen Häusern übereinander wie die Säulen der Brötchen in einem Automatenbüfett. Das persönliche Schicksal ist in solchen Mittelstandswohnungen schon vorgerichtet, wenn man einzieht« (550). Und ausgerechnet hier geschieht das Außergewöhnliche. Azwei wird in einer Nacht von einer Nachtigall oder einer Amsel heimgesucht, die sich ihm später als seine Mutter vorstellen wird (561). »Das Merkwürdige war«, so erinnert er sich beim Erzählen, »daß ich gerade in der Zeit, wo ich diese Wohnung besaß, ungewöhnlich oft an meine Eltern dachte. Du erinnerst dich, daß ich so gut wie jede Beziehung zu ihnen verloren hatte; aber da gab es mit einem Male in meinem Kopf den Satz: Sie haben dir das Leben geschenkt« (551). Das Mysterium der eigenen Existenz sucht sich in der Moderne den unspektakulärsten Schauplatz: eine Mietskaserne, wo man in übereinandergestapelten Kisten wie am Fließband wohnt oder, wie es im Text genauer heißt, wo man wie die Brötchensäulen im Automatenbüfett gestapelt lebt. Diese Gegenwartsmetapher macht wortwörtlich sichtbar, was den modernen Menschen ins Leben wirft und am Leben erhält: die Liebe und die Verdauung.

Mit den verglasten Automatenbüfettts hatte die aufstrebende Lebensmittelindustrie die biologischen Grundfunktionen des modernen Menschen rationalisiert (Abb. 22). Nicht anders erklärte ihn die populärwissenschaftliche Physiologie zum Industriepalast wie in Fritz Kahns weit verbreiteten und später oft kopierten Aufklärungsplakaten (Abb. 23). Und ebenso trachtete die moderne Architektur den Neuen Menschen, von dem sie träumte, in die Wohnschachteltürme eines idealen Wohlfahrtsstaats einzuquartieren (Abb. 24). Aber so wenig diese industriellen Lebensmittel- und Wohnfabrikate ohne den versachlichten Menschen auskommen, der am Ende wieder an ihren Schalthebeln und Reißbrettern sitzt, so wenig geht das rationalisierte Wohnen im Mietshaus in den vorprogrammierten Funktionen auf. Es lebt von den Menschen, die diese Funktionen ausführen und ausfüllen, und es lebt von ihrer Geschichte, die sich im Vorgezeichneten oft ganz unberechenbar

# Der Mensch als Industriepalast

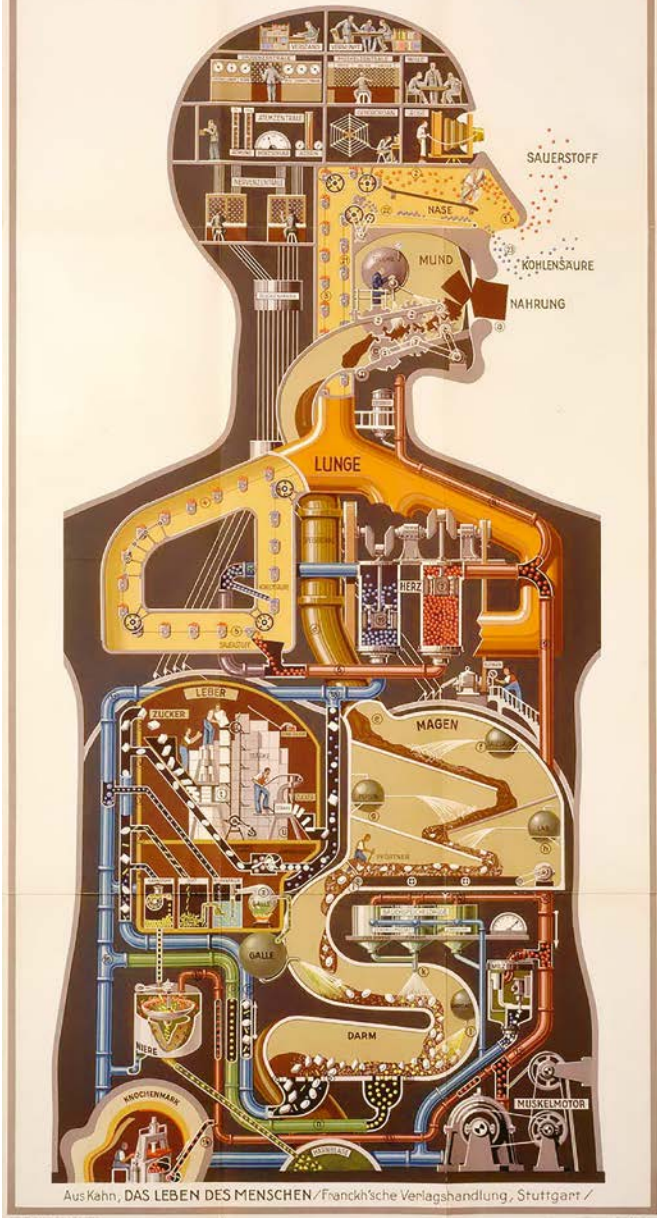


Abb. 23: Der Mensch als Industriepalast auf einem populärwissenschaftlichen Poster von Fritz Kahn, 1923.

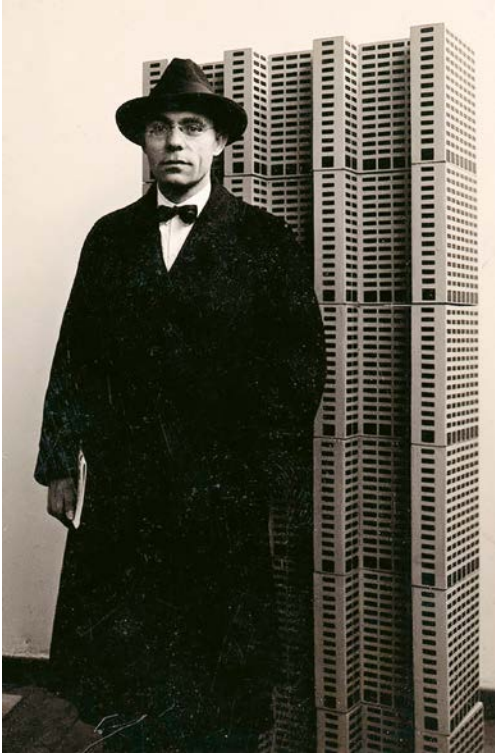


Abb. 24: Ludwig Hilberseimer vor einem Hochhausmodell seiner rationalistischen »Wohlfahrtsstadt«, 1928.

verhält. Das moderne Leben wird beim industriellen Wohnen eben nicht einfach selbst industriell. Genau aus diesem Grund kehrt der moderne Mystiker Musil die sachliche Logik seiner Erzählung um. In den seriell kalkulierten Mietwohnungen ereignet sich das Irrationale, und aus der Erbmasse der durchrationalisierten Bewohner taucht plötzlich ein neues Leben auf, das sich ganz eigentümliche Ausdrucksformen sucht.

Diese Schlüsselerfahrung in der *Amsel* besitzt für Musil eine allgemeine, epochale Gültigkeit. Musil hat in der Berliner Mietskaserne darum nicht nur ein Sinnbild für das moderne Leben gefunden. Er hat darin zugleich ein Modell für das eigene Überleben im zeitgenössischen Literaturbetrieb entdeckt. Das »Leben«, das sich Azwei in seiner Mietwohnung »aus eigener Kraft geschaffen« hat, liegt »in der Mitte zwischen Warenhaus, Versicherung auf Ableben und Stolz« (MUSIL: GW II, 551). Nicht anders hat Musils literarischer *Nachlass zu Lebzeiten* »eine verdächtige Ähnlichkeit mit Ausverkäufen wegen Auflösung des Geschäfts«, wie er in der Vorbemerkung zu seinem Buch von 1936 ausführt (MUSIL: GW II, 473). Zwar sieht auch Musil sich selbst dort als

einen modernen »aus fertigen Innen- und Außenteilen zusammengesetzten Dichter« (473). Nur so ließen sich die heterogenen Texte, die zuerst für Tageszeitungen, Kulturzeitschriften und Lifestyle-Magazine geschrieben und zwecks Renditesteigerung vom Autor am liebsten gleich mehrfach veröffentlicht wurden, im *Nachlass zu Lebzeiten* noch einmal verkaufen. Dennoch hätten seine »kleinen Satiren« eine verblüffende »Zeitbeständigkeit« bewiesen, erklärt Musil, weil ihr Leben, »das nicht mehr ist«, das heißt ihre einstige Aktualität, vom Autor reaktiviert, also neu gezeugt und von einem »unaufmerksamen, ungleichen, dämmerig-großen Leserkreis« immer wieder neu gelesen, sprich: neu verdaut werden konnte (474). Liebe und Verdauung, um diese lebensverlängernden Maßnahmen dreht sich nach Musil auch in der Literatur unter den Bedingungen der Moderne alles. Das ist beim Lesen und Schreiben nicht anders als beim Leben in der modernen Mietwohnung oder bei den Brötchensäulen im Automatenbüfett. Von der Poetik des Wohnens her gelesen entpuppt sich das satirische *Aperçu* aus Musils *Amsel* als poetologische Schlüsselmetapher der Moderne.

## 4 Siedeln

»Jede Gesellschaftsschicht hat den ihr zugeordneten Raum«, schreibt Siegfried Kracauer 1930 in einem Feuilleton in der *Frankfurter Zeitung*. Und er präzisiert für seine eigene Gegenwart: »Als charakteristischer Ort der kleinen, abhängigen Existenzen, die sich noch immer gern dem verschollenen Mittelstand zurechnen, bildet sich mehr und mehr die Siedlung heraus« (KRACAUER: Werke 5.2, 249). Beim Stichwort der Siedlung und des Siedelns, das in jenen Jahren hoch im Kurs stand, denkt Kracauer speziell an die Angestellten, die den Metropolen und Agglomerationen in der späten Weimarer Republik ihren architektonischen und sozialen Stempel aufdrückten. Als proletarisierte Masse suchten die Ladenmädchen und Konfektionsverkäufer, die Prokuristen und Sekretärinnen, die Telefonistinnen und Abteilungsleiter zu Hunderttausenden eine erschwingliche Bleibe. Die Kommunen waren extrem gefordert und nicht selten überfordert. Nach der kriegsschuldenbedingten Inflation reagierten sie in der wirtschaftlichen Stabilisierungsphase ab 1924 mit großflächigen Wohnbauprogrammen. Das bevorzugte Format dieser kommunalen Wohnneubauten waren die an den Stadträndern hochgezogenen Großsiedlungen.

Der ausgebildete Architekt und Soziologe Kracauer, der für die *Frankfurter Zeitung* zunächst vor allem Architektur- und Filmkritiken schrieb, stand gewissermaßen an der Front der in den Text- und Bildmedien der Zeit heftig diskutierten Siedlungsbewegung. Es ist ihm daher auch nicht entgangen, dass die Medien bei diesem gesamtgesellschaftlichen Trend zur Siedlung eine entscheidende Rolle spielten. Ihr Spiel war laut Kracauer ein doppeltes: »Die paar dort verwohnbaren Kubikmeter, die auch durchs Radio nicht erweitert werden, entsprechen genau dem engen Lebensspielraum dieser Schicht«, stellt er pointiert fest (249). Die Pointe trifft genau den Punkt, der das Siedeln zu einem Modellfall des modernen Wohnproblems macht: seine mediale Expansion zur ultimativen Lösung des modernen Lebens. Und diese Lösung entspricht dem reduzierten Handlungsspielraum für den Einzelnen in der Massen- und Mediengesellschaft nicht einfach nur, sondern sie wird selbst davon vorangetrieben.

Als Wohn- und Lebensform ist das Siedeln freilich viel älter und umfasst weit mehr als die überdimensionierten und übermedialisierten Großbauten des Neuen Bauens im Auftrag der roten Stadtregierungen in der Weimarer

Republik. Seine Kulturgeschichte fasst Hans Kampffmeyer, ein Protagonist der internationalen Siedlungsbewegung der zwanziger Jahre, 1926 kurz und knapp so zusammen: »Siedeln heißt, Menschen mit dem Boden in dauernden Zusammenhang zu bringen, sie in Wohnstätten seßhaft zu machen. Bei der dichten Bevölkerung unserer Kulturländer erfolgt das Siedeln zumeist in Gruppen. So entstehen städtische und ländliche Siedlungen« (KAMPFFMEYER: Siedlung und Kleingarten, 11). Und Bruno Ahrends, der Architekt der für das Neue Berlin emblematischen *Weißten Stadt* in Reinickendorf, führt in seinem detaillierten Artikel zur »Siedlung« in *Wasmuths Lexikon der Baukunst* von 1932 aus: »Siedlung bezeichnet im Sinne von *Ansiedlung* allgemein die Seßhaftwerdung von Menschen auf Grund und Boden. Siedlung bedeutet also zunächst die Schaffung ortsfester Wohnstätten; ist auch die wirtschaftliche Existenz an den Ort der Siedlung gebunden, so entsteht im Gegensatz zur bloßen Wohnsiedlung die Wirtschaftssiedlung. Hauptbeispiel der letztgenannten Siedlungsart (Wirtschaftsheimstätten) ist die ländliche Siedlung, zu deren ursprünglichsten Formen das *Bauernhaus* gehört« (WASMUTHS LEXIKON DER BAUKUNST 4, 374). Neben der alten landwirtschaftlichen Ansiedlung und der im 19. Jahrhundert entstehenden Fabriksiedlung ist die neuzeitliche Wohnsiedlung »namentlich bei Trennung städtischer *Wohnviertel* von der *City*, den *Industrievierteln* usw.« laut Ahrends erst in den letzten Jahren aufgetaucht. Erst durch die Gründung von Wohnbaugenossenschaften, durch neue Finanzierungsmöglichkeiten von Mietshäusern und konstruktive Innovationen im Flachbau sei die Bezeichnung »Siedlung« auf die städtischen »Wohnblöcke« übertragen worden. Nur so habe der Begriff »Großsiedlung« überhaupt erst entstehen können (375).

Die für das Neue Wohnen typische Großsiedlung ist also nur die Endstufe einer langen und speziellen Wohngeschichte. Aus der Reihe ihrer historischen Vorformen lassen sich ein paar Elemente herauspräparieren, die für das Siedeln überhaupt gelten: die Erschließung von Neuland durch Wohnen und zum Wohnen, die Idee einer subsistenzsichernden Autarkie, das Credo einer materiellen und ideellen Bodenhaftung (in einem sehr weiten politischen Deutungsspektrum) und damit verbunden eine fast symbiotische Verbindung zwischen dem Wohnraum und der umliegenden Nutzfläche zur Selbsterhaltung (sprich: dem Garten). Die Wohngehäuse, in denen gesiedelt wird, können demzufolge die unterschiedlichsten Formen annehmen: von der wildwuchernden Wohnlaube im Schrebergarten über das haufenweise auftretende Einfamilienhaus bis zur militärisch organisierten Wohnblockzeile. Im biologischen und ideologischen Zentrum dieses vielgestaltigen Siedelns steht aber immer und überall dasselbe: der Komposthaufen. Es klingt kurios, aber der Komposthaufen spielt im frühen 20. Jahrhundert tatsächlich eine Hauptrolle

in den öffentlichen Kampfspielen um eine grundlegende Reform des Wohnens. Als simpler Recycling-Hub des Selbstversorgers wird er zum handfesten Beweis dafür, dass die Utopie eines ökologisch nachhaltigen Wohnens auch wirklich umsetzbar ist. Das Siedeln als moderne Wohnform trägt daher nicht nur den Keim der tödlichen Zersiedlung unserer heutigen Lebensräume in sich, gegen die Wohnaktivisten seit Jahrzehnten vergeblich Sturm laufen (LODERER: Die Landesverteidigung). Es enthält auch die Formel für das Gegengift, an dem zwischen ländlicher Permakultur und Urban Gardening gerade heutzutage wieder eifrig herum laboriert und weltweit heftig weiterdiskutiert wird.

So diffus der Wirkungskreis des Siedelns in der Moderne ist, so prägnant ist sein Wirkungsmodus. Das zeigen die folgenden Fallbeispiele, die sachlich wie politisch nicht unterschiedlicher sein könnten. Der spätere NS-Sympathisant Emil Strauß unternimmt um die Jahrhundertwende als Lebensreformer verschiedene Siedlungsversuche, die er in seinem Roman *Das Riesenspielzeug* von 1935 im Rückblick als epochalen Irrtum beschreibt. Auch Adolf Loos, der im Wien des Fin de siècle die moderne Architektur mitbegründet hatte, distanziert sich als leitender Architekt des städtischen Siedlungsamtes im ›Roten Wien‹ von zwei charakteristischen Siedlungsinitiativen der Moderne: vom sozialen Wohnungsbau in den emblematischen Wohnhöfen der Stadt einerseits wie auch von deren bourgeoiser Variante in den Mustersiedlungen des internationalen Neuen Bauens andererseits. Der Schweizer Kommunist Hannes Meyer errichtet in den frühen zwanziger Jahren in der Nähe von Basel eine konsumgenossenschaftliche Siedlung, die er auf der Bühne eines politischen Avantgardetheaters in ganz Europa ausstellt, bevor er 1928 Bauhausdirektor in Dessau wird. Der Berliner Großsiedlungsmeister Bruno Taut veröffentlicht 1927 mit der programmatischen Architekturmonografie *Ein Wohnhaus* über sein eigenes Einfamilienhaus in Berlin-Dahlewitz ein Brevier des modernen Siedelns zwischen geometrischen Kubaturen und fundamentalen Komposthaufen. Und der Potsdamer Schriftsteller und Rundfunkarbeiter Edlef Köppen, der 1930 mit seinem Montageroman *Heeresbericht* die wilhelminische Kriegsmaschinerie demontiert hatte, zieht sich 1934 mit dem humoristischen Siedlungsratgeber *Vier Mauern und ein Dach* in die innere Emigration zurück.

Alle diese Autoren reagieren idiosynkratisch auf den Kollektivtraum vom neuen Leben in einer von ihnen selbst erschlossenen Wohnstätte. Ihre Siedlungstexte funktionieren deshalb auch ganz verschieden und operieren bald mehr, bald weniger ausdrücklich und bewusst mit literarischen Mitteln. Ihre Visionen sind aber alle gleichermaßen radikal. Und alle befügelt dieselbe Überzeugung: Sie glauben mit dem Siedeln eine gesamtgesellschaftliche Mission zu erfüllen. »Kolonisation ist Kultur. Echtes Siedeln ist immer

mit Glauben verbunden«, resümiert Leberecht Migge in seinem modernen Siedlungsklassiker *Deutsche Binnen-Kolonisation* von 1926 (MIGGE: *Deutsche Binnen-Kolonisation*, 195). Und was der Gartenbauer und Kompostprophet Migge in seinem »Evangelium des Gartens« (195) predigt, das betet Edlef Köppen noch 1934 mit einem satirischen Augenzwinkern nach: »Jawohl, siedeln ist eine Aufgabe. Ist ein Dienst, nicht nur an mir und meiner Familie. Nein, ist ein Dienst an allen. Siedeln schafft Arbeit, Brot. Siedeln schafft Verbundenheit« (KÖPPEN: *Vier Mauern*, 8).

Woher aber nahmen die Siedlungsapostel den Glauben an ihre Kulturmission? Und wie konnte dieser Siedlungsglaube quer durch alle politischen Lager bis in die dreißiger Jahre anhalten? Die Frage lässt sich exemplarisch an einem literarischen Beispiel beantworten. Von der Handlungszeit um 1900 bis zur Entstehungszeit in den dreißiger Jahren klammert es den gesamten hier beobachteten Zeitraum ein: der autobiografische Roman *Das Riesenspielzeug* des süddeutschen Lebensreformers und späteren Ökofaschisten Emil Strauß. Der Romantitel spielt auf eine romantische Ballade Adelbert von Chamisso an, in der ein Riesenfräulein einen Bauern mit seinem Pflug nach Hause bringt, wo sie von ihrem Riesenvater ausgeschimpft wird: »das ist kein Spielzeug nicht; / Wo du es hergenommen, da trag es wieder hin, / Der Bauer ist kein Spielzeug, was kommt dir in den Sinn!« (CHAMISSO: SW I, 210). Wie dem beschämten Riesenmädchen so war es auch Strauß mit den um die Jahrhundertwende von ihm initiierten Siedlungsprojekten gegangen. Strauß hatte das bäuerliche Siedeln einst als Aussteiger aus der Gesellschaft in Deutschland, Brasilien, Algerien und der Schweiz ausprobiert. Am bekanntesten wurde die »vegetarianische Kolonie« auf der Rheinburg beim Bodensee, die er 1891 zusammen mit seinem Schriftstellerfreund Emil Gött gegründet hatte. Der NS-Staat adelte dieses pionierhafte Siedeln später im Sinne der völkischen Blut und Boden-Ideologie zur nationalen Sache.

Für Strauß war es daher ein Leichtes, die jugendlichen Selbstversorgerexperimente in seinem fast tausendseitigen Wälzer 1935 zum naiven Liebespiel mit dem deutschen Volkstum zu erklären und rassisch zurecht zu rücken (LINSE: *Reformschuhe und Sandalen*). Auf einem heruntergekommenen Gutshof bildet ein Häuflein idealistischer Vegetarier um den arbeitsscheuen Gründervater Hasenstab eine utopische »Wabe« mit allem Drum und Dran, vom Grahambrot über Dörrzwetschgen bis zu den unvermeidlichen Reformkleidern und Sandalen (STRAUSS: *Das Riesenspielzeug*, 127). Die genossenschaftlich organisierte Community gehorcht einer »Verfassung des Staates im Staate«, die sich der Siedlungspatriarch in ein Milchbüchlein notiert und nachträglich basisdemokratisch absegnen lässt (137). Es herrscht der Neunstundentag, die Gemeinschaft darf höchstens zur Hälfte aus Akademikern

bestehen (die im Winter auch nur halbtags arbeiten müssen) und wird zur anderen Hälfte mit Bauern und Arbeitern aufgefüllt, der erwirtschaftete Ertrag ist Gemeingut, für Minderbemittelte gibt es einen Sozialplan, Teilnahmebedingung ist für alle »auch bei frühzeitiger Aussichtslosigkeit des Versuches unbedingt ein Jahr auszuhalten« (137–139). So siedeln die komischen Helden bei Strauß vor allem in ihren Köpfen und palavern seitenlang darüber, am liebsten nackt in Gottes freier Natur gebadet in Licht, Luft und Sonne. Gewohnt wird nach dem Vorbild des halbleeren Kuhstalls: in einem großen Raum, »der sich quer durch das Gebäude hindurcherstreckte« und in dem neben den melkenden und mistenden Menschen verstreut das spärliche Vieh steht (99). »In der Stube alles handlich, feste Bank um den Ofen, feste Bank die Fensterwände entlang«, tönt das in den Worten eines der Kolonisten. Hauptsache »eingebaute Schränke usw. alles aus sicherem Verständnis!« und nicht der moderne »blitzblank polierte Fabrikschund«, sondern »ein mit Erfahrung und Liebe für Generationen bequem gemachtes, gewachsenes Haus, wohnlich, heimelig vom Keller bis zur Bühne!« (252).

Das klingt schon fast wie beim Wiener Wohnreformer Adolf Loos, der seine Leser »an die gestade eines bergsees« führt und dort von einer handwerklich gewachsenen *Architektur* zum Wohnen schwärmt, die »wie aus gottes werkstatt hervorgegangen« ist (Loos: *Trotzdem*, 95). Bei Strauß allerdings geht es anders als bei Loos nicht um die vernakuläre Architekturtradition als Allheilmittel für eine moderne Wohnungsreform. Strauß' Alraunwurzel steckt tief im Grund und Boden des deutschen Volkstums. Am gut gemeinten Herumbauern scheitert Hasenstabs Siedlungsprojekt, durch bäuerliches Know how wird es am Ende aber auch wieder gerettet. Die eingesessene Bauerntochter Berta fängt den jüdischen Investor Seidschnur ab, der aus dem Hof ein Sanatorium für Trinker und Morphinisten machen will, und bringt Hasenstabs »Zukunftswabe« so landwirtschaftlich über die Runden (STRAUSS: *Das Riesenspielzeug*, 957–963). Das »Riesenspielzeug« (985) wird bei Strauß damit symbolisch denen restituiert, welchen es von den jugendlichen Neusiedlern zu bedenkenlos entwendet worden war: dem alten deutschen Bauerntum.

Die lebensreformerische Siedlungsideologie der Jahrhundertwende nimmt bei Strauß in den dreißiger Jahren eine reaktionäre Wende. Der Rückfall ins Völkische ist jedoch nur eine von vielen Fluchtlinien, die über die Ökobewegungen der 1960er und 70er Jahre bis zur *Community-Supported Agriculture* der Gegenwart reichen (LINSE: *Ökopax und Anarchie*). Aufgeheizt durch die große Wohnungsnot nach dem Ersten Weltkrieg, erlebt die Siedlungsbewegung in den zwanziger Jahren einen neuen und in vielerlei Hinsicht noch umfassenderen Boom. Denn die extrem polarisierte Öffentlichkeit macht die Bewegung offen für die unterschiedlichsten ästhetischen und politischen

Alternativen. Zu den populärsten Vertretern von links gehört nun tatsächlich auch Adolf Loos. Der elitärer Prediger einer ornamentlosen Stilaskese im Wien der Jahrhundertwende ergreift jetzt Partei für die Massen, die der Hunger und die Arbeitslosigkeit zum wilden Siedeln in den Kriegsgemüsegärten vor die Stadt hinaustrieben.

Da die wirtschaftliche Not in Österreich zwischen 1918 und 1922 noch größer war als in Deutschland, erlebt die Siedlungsbewegung gerade in der Hauptstadt der untergegangenen Donaumonarchie eine regelrechte »Sturm- und Drangperiode«: »Da lag es für manchen Wohnungslosen nahe,« schreibt der Gartensiedlungspionier Hans Kampffmeyer, den der Wiener Magistrat 1920 zum Leiter des städtischen Wohnungs- und Siedlungsamtes berufen hatte, »die Wände des Sommerhäuschens etwas fester und dichter auszubauen und auch den Winter in der Kleingartensiedlung zu verbringen. Ohne Zutun der Gemeinde, ja ohne Erlaubnis des Grundeigentümers und der Baupolizei sind durch die Selbsthilfe der Kleingärtner Hunderte von Dauerwohnungen geschaffen worden. Darunter sind viele massiv aufgeführte Häuser; zumeist sind es jedoch Bretterhütten, die aus allem erdenklichen billig gekauften Material zusammengezimmert sind« (KAMPFFMEYER: Siedlung und Kleingarten, 6). Unter dem Eindruck von Massendemonstrationen und dem Druck der Gewerkschaften hatte die Wiener Stadtregierung ein eigenes Siedlungsamt (die Magistratsabteilung 15) gegründet. Dort wurde unter Kampffmeyers Leitung 1921 Loos als Chefarchitekt eingestellt, zusammen mit der jungen Architektin Margarete Lihotzky, die mit ihrer ›Frankfurter Küche‹ später Architekturgeschichte schreiben sollte. Der »Bausozialist« Loos verstand sich ausdrücklich als »Diener der allerärmsten Siedler« (RUKSCHICIO/SCHACHEL: Adolf Loos, 244). Sie wollte er »durch Eigenheime entproletarisieren und zu Gentlemen erziehen« (259).

Mit diesem eigenwilligen Massenerziehungsprogramm wendete sich der moderne Siedlungsreformer Loos in einem zähen Guerillakrieg nicht nur gegen die verkrustete Bürokratie. Er kämpfte damit auch gegen die funktionalistische Moderne selbst. Die kommunistischen ›Superblocks‹ des ›Roten Wien‹ waren ihm ebenso zuwider wie die Verbürgerlichung der proletarischen Siedlungsidee durch die internationale Avantgarde des Neuen Bauens (285). Die erste große Modenschau des *International Style* mit der Stuttgarter Weißenhofsiedlung 1927 kommentierte er dem verblüfften Publikum, das ihn als ästhetischen Puristen kannte, in einem allgemeinbildenden Vortrag über *Die moderne Siedlung* so: »Ich weiß nicht, ob das, worüber ich sprechen werde, sich ganz mit dem deckt, was sie unter einer Siedlung verstehen. Ich bin in Stuttgart durch eine Siedlung geführt worden, die dem, was ich heute als Siedlung erörtern werde, in nichts ähnelt. Was ich dort zu sehen bekommen habe, waren außerordentlich schöne *bürgerhäuser*. Was ich aber zu sagen

habe, gilt der *wohnung des arbeiter*, der an die fabrik gebunden ist« (Loos: Trotzdem, 209). Diese Arbeiterwohnung war für Loos keine Frage des Design, sondern eine Sache von hochleistungsfähigen Schrebergärtnerinnen und -gärtnern. Sie lebten in Reihenhäusern mit Kleingarten und funktionierten nach dem System des Ökopioniers Leberecht Migge (216).

»Das Siedlerhaus« hatte für Loos aus diesem Grund »vom garten aus entworfen zu werden«. Denn »vergessen wir es nicht: der garten ist das primäre, das haus das sekundäre« (219). Zwar war sein Gewährsmann Migge auch von der Internationalen Architekturavantgarde vom Schlege Le Corbusiers eingespannt worden, zwischen dessen futuristischen Wohnkisten er leicht und luftig seine zukunftssträchtigen Komposthaufen verteilen durfte (Abb. 25). Aber das war für Loos nichts als Greenwashing. Es bestätigte letztlich nur das, was er immer schon gepredigt hatte: Der Siedler als moderner »gentleman rekrutiert sich aus dem bauernstand« (Loos: Trotzdem, 95 f., 210). *When modern was green*, so lautete der Trend im modernistischen Siedlungsbau (HANEY: *When modern was green*, 155–224). Dem setzt Loos die krude, erdige Wirklichkeit des Garten-Arbeiters entgegen. Aus nicht weniger »modernen Gesichtspunkten heraus« musste sein Siedlungshaus vor allen Dingen »einen abort mit dungverwertung haben. Ein Wasserklosett darf es im Siedlungshaus nicht geben« (Loos: Trotzdem, 219 f.), denn »das wäre sehr antisozial« (222). Das Wohnen, das so modernisiert werden sollte, musste buchstäblich

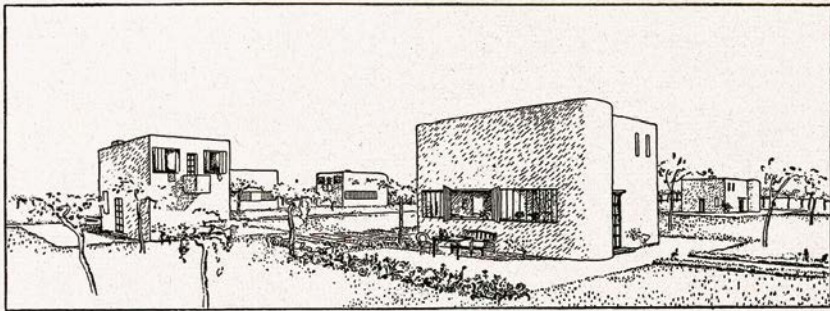


Abb. 15. Eine richtig gestaltete Siedlung; dasselbe Haus kann nach verschiedenen Richtungen gedreht werden. Vier Zementpfähle, die Mauern in „Zementspritzverfahren“. Die Ästhetik? Die Baukunst ist Sache des schöpferischen Bildens, nicht der Romantik. (Aus: Le Corbusier. „Kommende Baukunst“, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1926.)

Abb. 25: Avantgardistische Siedlungshäuser von Le Corbusier in Leberecht Migges Siedlungsbuch *Deutsche Binnen-Kolonisation*, 1926.

von Grund auf neu gelernt werden: »Wer siedeln will, muß umlernen. Das städtische zinshauswohnen müssen wir vergessen. Wenn wir aufs land wollen, müssen wir beim bauern in die schule gehen und sehen, wie ers macht. Wir müssen wohnen lernen« (193).

Gemessen an der Siedlungsagenda des Neuen Bauens war Loos' *grass root modernism* der zwanziger Jahre absolut idiosynkratisch (HOCHHÄUSL: Grass Root Modernism). Allerdings bildeten auf der anderen Seite auch die Bauhäusler und ihre Verbündeten keine geschlossene Front. Im Gegenteil, gerade in der Siedlungsfrage schieden sich auch unter ihnen die Geister, so bedingungslos sie sonst ästhetisch wie politisch für die Durchsetzung einer internationalen Moderne miteinander alliiert sein mochten. Die Verwerfungen, zu denen das im Lager – des in diesem Fall linken Flügels – der modernistischen Wohnbauaktivisten führte, zeigen zwei prominente Gegenbeispiele zu Loos: Hannes Meyer und Bruno Taut.

Der Schweizer Architekt Hannes Meyer positionierte sich mit seinem volkspädagogischen Engagement in der Siedlungsbewegung klar parteipolitisch. Für den gelernten Maurer aus Basel hatte das moderne Wohnen seinen einzig legitimen ›Sitz im Leben‹ in der kommunistisch organisierten Genossenschaftssiedlung. Nach seinen Wanderjahren durch mehrere Architekturbüros und der Mitarbeit an großen Siedlungsprojekten in Deutschland erhielt Meyer 1919 von der *Schweizerischen Gesellschaft für Ansiedelung auf dem Lande* den Auftrag, in Muttenz bei Basel eine Mustersiedlung zu bauen. In der »Siedlungsgenossenschaft Freidorf« sollten einhundertfünfzig Familien möglichst autark wohnen und kollektiv zusammenleben können. Für diese »volksgenossenschaftliche Lebensgemeinschaft« konzipierte Meyer einen architektonischen Bienenstock. Dabei schwebt ihm keine agrarische Volkszelle vor wie Strauß, sondern ein »bienenwabenähnlicher Zellenbau im Zeilenbausystem«: »Typisiert, normalisiert, standardisiert, elektrifiziert. Mit viererlei Fenstern und viererlei Türen. Mit einziger Scheibennorm aller 1742 Fenster und mit einziger Füllungsnorm aller 1350 Zimmertüren. Mit Normaltyp der 150 Badewannen, 150 Zentralöfen, 150 Elektroherde, 150 Waschherde, 150 Elektroboiler. Mit Normalzimmerlänge, Normalzimmerhöhe, Normaltreppentritt, Normalglaslaube und Normalgartenhaus« (MEYER: Siedlung Freidorf, 49).

Das von A bis Z normierte Wohnen im Bienenstaat »Freidorf« wird von seinem Architekten Meyer weit über die Inbetriebnahme 1923 hinaus publizistisch begleitet. Je mehr Meyer seine Wohnutopie auf diesem Wege zu objektivieren versucht, umso radikaler werden die sprachlichen Mittel, zu denen er greift. In einer Werbebroschüre von 1921 wird man als Leser noch zu Fuß in die »Wohnzellengruppen der Siedlung« geführt und dort in einer merkwürdig vertrauten Architekturlandschaft stehen gelassen: »Verdutzt

und ratlos steht der Fremde mitunter beim erstmaligen Besuch im Freidorf: Er erwartet eine romantisch-idyllische Dorfanlage, und er findet ein Gebilde, halb Kloster und Anstalt, halb Gartenstadt und Juranest« (KIEREN: Hannes Meyer, 39). Die Publikationen, die darauf folgen, bringen das moderne Architekturidyll dann aber rasant auf einen neusachlichen Kurs. 1925 wird man als »Flieger« in »ein gleicherweise rosig schimmerndes Peilziel« pilotiert, die »erste schweizerische Vollgenossenschaft und eine cooperative Rarität Europas« (MEYER: Siedlung Freidorf, 40). Die Siedlung für »620 Menschen geschieden in Geld, Geschlecht, Glauben, Güte, Gaben, Geist und Gottheit« aber »geeeint im Willen zur Lebensgemeinschaft« erscheint nun als »ein Stein und Raum gewordenes Prinzip« (40 f.).

Auf die »mathematische Formel, etwa (CO-OP)<sup>3</sup> ~« gebracht, integriert der »Zellenbau« das ganze krude Leben: »Darin allerlei Getier, Gestank und Gelärm der Schoss- und Schutzhunde, Bienenvölker, Enten, Kater und Katzen, Hähne und Hühner, Schildkröten, Karnickel, Goldfische, Motorvelos, Harmoniums, Webstühle, Klaviere, Nähmaschinen, Handorgeln, Phonographen, Teppichklopfer, Trommeln und Kanarienvögel. Darin allerlei Weltglauben der Dissidenten, Abstinenten, Anthroposophen, Athleten, Altruisten, Footballisten, Egoisten, Kommunisten, Methodisten, Konservative, Mazdaznananhänger, Grütlianer, Vegetarier, Nichtraucher und Renegaten all dieser Richtungen. Darin allerlei Volk der Zeitungsschreiber, Schuhfabrikler, Lagerhäusler, Buchstabensetzer, Bürokraten aller Höhengrade, Schreibmaschinistinnen, Theoretiker, Erzieher, Erzogene, Zöglinge, Kaufleute, Verkäuferinnen und das Gros der Verkauften: Kinder, Weiber, Frauen, Damen« (42). Dieses dadaistische Durcheinander im Freidorf wird nur drei Jahre später in ein avantgardistisches Global Village hineinkatapultiert: »die gartenfräse des ingenieurs k. von meyenburg und der traktor von fordson verlegen« hier »die schwerpunkte der siedelungsbestrebungen, und sie fördern durch krümelstruktur der ackererde die landwirtschaftliche intensiv-bodenkultur. die rechenmaschine befreit unser gehirn, der parlograf unsere schreibhand, handley-page unsern erdgebundenen geist, daimler den ortsgebundenen sinn!« Resultat: »unsere wohnung wird mobiler denn je und ist abklatsch unsrer beweglichkeit: sleeping-car / massen-miethaus / wohn-jacht / und das ›internationale hotel‹ der alpen, der riviera, der oase biskra ..., sie untergraben alle den herkömmlichen begriff der ›heimat‹. das vaterland verfällt! wir lernen esperanto! wir werden weltbürger!« (MEYER: die neue welt, 15). Die konstruktivistische Liste, als die das Siedeln hier in der Paradeuniform der Neuen Typografie aufmarschiert, thront über Reklamen für Industriemöbel und Linoleumböden (Abb. 26). Das Siedlungsmanifest wird zum Agitprop-Song, sein Slogan heißt wieder und wieder: *Co-op!* Und

die psychoanalyse sprengte das allzu enge gehäuse der seele.  
 »verdrängung & hemmung« sind landläufige worte des umgangs,  
 und die grafologie legte das wesen des einzelwesens bloss ...  
 beides sind die mittel und methoden zur bewussten deutung  
 all der menschlichen handlungen und der menschlichen hand.

die gartenfräse des ingenieurs k. von meyenburg und der traktor von fordson  
 verlegen die schwerpunkte der siedelungsbestrebungen, und sie fördern durch  
 krümelstruktur der ackerde die landwirtschaftliche intensiv-bodenkultur.  
 die rechenmaschine befreit unser gehirn, der parlograf unsere schreibhand,  
 handley-page unsern erdgebundenen geist, dainler den ortgebundenen sinn!  
 die tracht weicht der mode, und die äusserliche vermännlichung der frau  
 ist nur manometer gesellschaftlicher gleichstellung von mann und weib.  
 radio, marconigramm, abc-code, telefoto, erlösen aus völkischer binnenkultur.  
 pianola / ultrafon / grammofon / orchestron /  
 gewöhnen unser ohr an das geräusch unpersönlicher, mechanisierter rythmen.  
 vox / pathé / brunswick / his master's voice /  
 decken den musikbedarf unzähliger millionen musikbedürftiger volksgenossen.  
 »mazdaznan / »coué« / »der wandervogel« / »die schönheit« /  
 sind nur die anzeichen des liberal ausbrochenen willens zur erneuerung.  
 biologie / relativitätstheorie / psychoanalyse / entomologie /  
 werden als populäre wissenschaften geistiges gemeingut aller schichten und  
 francé / einstein / freud / favre / sind die heiligen der letzten jahre. —  
 unsere wohnung wird mobiler denn je und ist abklatsch unsrer beweglichkeit:  
 sleeping-car / massen-miethaus / wohn-jacht /  
 und das »internationale hotel« der alpen, der riviera, der oase biskra ...,  
 sie untergraben alle den herkömmlichen begriff der »heimate.

das vaterland verfällt!  
 wir lernen esperanto!  
 wir werden weltbürger!

die stetig zunehmende vervollkommnung der grafischen, fotografischen und  
 der kinematografischen reproduktionsprozesse ermöglicht uns eine immer  
 genauer werdende wiedergabe der wirklichen welt, zumal das optische bild  
 der heutigen landschaft ist vielgestaltiger denn je. es ragen darin als  
 zeugen des zeitgeistes: luftschiff-werten, tal-sperren, getreide-silos.

gaso-meter. gitterträger-brücken. dynamo-hallen.  
 fabrik-schornsteine, kühl-türme. schweb-bahnen.  
 turbinen-dampfer. nafta-kessel. signal-antennen.

bestimmend wirkt dieser landschaft eindrücklichkeit durch die äusserst  
 bestimmten formen und farben ihrer so neuartigen neuzeitlichen elemente:

durch den zylinder der benzin-tankstelle,  
 durch das dreieck der auto-warnungstafel,  
 durch die parabel des luftschiffs,  
 durch das rechteck der plakatwand,  
 durch den konus des bohrturms,  
 durch den kreis des eisenbahnsignals,  
 durch den strich des betonmastes,  
 durch den reiz des blinklichtes,  
 durch die linien der überlandleitungen & fahrrahngestelle.

schon schmähen unsere kinder die fauchen de dampflokomotive;  
 sie vertrauen sich kühl und gelassen dem wunder elektrischer zugkraft.  
 das funktionelle turnen der mensendieck,  
 die bewegungschöre von laban,  
 die tänze der gret palucca verjagen die schwüle erotik der bilderakte, und  
 an die stelle aesthetischer illusion tritt die körperlichste wirklichkeit:

Underlag for  
 Linoleum :

**TEPPANO-**  
 : Gulve :  
 : Vaske  
 : Trappetrin  
 : Gasborde :

**Litosilo-**

**Flise-**

Central 3314  
 Vester

Munch-Christensen

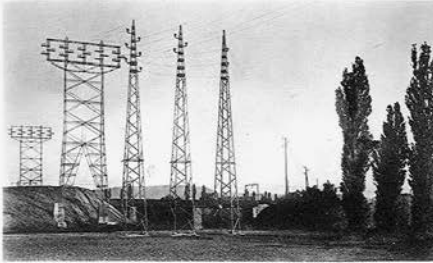
Harsdorffsvej

8

Leverander til Raekkehuseene paa Duevej.

Abb. 26: Hannes Meyers Agitprop-Artikel *die neue welt* in der Version der dänischen Avantgarde-Zeitschrift *Kritisk Revy*, 1928.

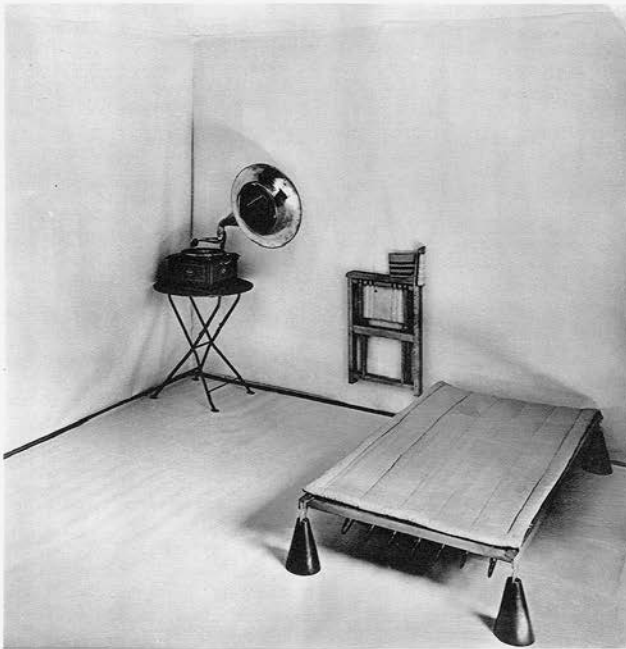
**DER STANDARD**



**DIE LANDSCHAFT**  
*Schlachtfeld St. Jakob bei Basel anno 1906*



**DIE SIEDELUNG**  
*Gartenfräse System v. Meyenburg*



**DIE WOHNUNG**  
*Co-op. Interieur 1926*

219

Abb. 27: Erstveröffentlichung von Hannes Meyers ikonischem »Co-op-Intérieur« in der Schweizer Werkbund-Zeitschrift *Das Werk* mit der lapidaren Bildlegende »Die Wohnung«, 1926.

damit schlägt Meyer dem Bürgertraum vom Wohnen ins Gesicht: mit dem Foto von einer leergefegten Wohnzimmerecke mit Sportpritsche, Grammontischchen und Klappstuhl, fertig (Abb. 27). Die Fotografie, die zum ersten Mal 1926 in der Schweizer Werkbund-Zeitschrift *Das Werk* veröffentlicht wurde, machte sofort Furore (MEYER: *Die Neue Welt*, 219). Das *Co-op. Interieur* 1926 wird zur Ikone des Neuen Wohnens, die Meyer auf den Direktionssessel am Dessauer Bauhaus beförderte. Die Bildidee fasziniert bis heute, wie die Veranstaltungs- und Publikationsreihe des Berliner Hauses der Kulturen der Welt zur Wohnungsfrage von 2015 belegt (FRANKLIN, AURELI, ANTONAS: *Hannes Meyer*). Dabei blieb Meyer selbst gegenüber den Heilsversprechungen der Moderne immer skeptisch und zählt zu den großen Vergessenen und Verdrängten aus der Bauhaus-Clique (HEYNEN: *Architecture Between Modernity and Dwelling*, 86–88).

Damit scheint das Wohnen am Nullpunkt der Moderne angelangt. Doch die Metapher vom Nullpunkt trifft Meyers Vision nicht präzise genug. Der Wohntraum vom co-operativen Siedeln, den Meyer geträumt hat, ist kein statischer, von oben verordneter, sondern ein prozessualer und partizipativer. Besser als die Endgültigkeit des *Co-op*-Interieurs, das an die fotografische Ikone gebannt bleibt, zeigt das Meyers aktivistisches *Theater Co-op*. Mit ihm gelang es Meyer, seinen Traum vom neuen Wohnen in seinem Sinne adäquater und unmittelbarer wirksam auf die Bühne zu bringen: als kollektive Handlung, die er an allen möglichen und unmöglichen Orten in Szene setzte, vom lokalen Kulturabend im Genossenschaftshaus des Muttentzer Freidorfs bis zur Internationalen Ausstellung des Genossenschaftswesens und der sozialen Wohlfahrtspflege in Gent (WINKLER: *Der Architekt Hannes Meyer*, 46–55).

Von diesen theatralischen Umsetzungsversuchen sind zwar neben ein paar Rezensionen nur eine Handvoll Fotos und die stichwortartigen Szenenbeschreibungen im Programmheft der Freidorfer Aufführung erhalten geblieben (Abb. 28). Aber allein schon diese spärlichen Überreste genügen, um sich vorstellen zu können, wie intermedial Meyers Propagandatheater für das Wohnen in der modernen Siedlung funktioniert hat: »Aus der Mannigfaltigkeit schweizerischen Genossenschaftswesens wurden die vier Kernfragen der Arbeit, der Kleidung, der Familie und des Handels herausgegriffen und ins Panto-Mimische übersetzt. So entstanden als ›Bilder ohne Worte‹ die vier Gebärdenspiele; Ausschnitte aus dem Leben, ohne Einleitung, ohne Steigerung zum Spielschluss, ohne Apotheose, – nur Zustandsschilderungen, ohne Anfang und ohne Ende« (MEYER/BARD: *Das Theater Co-op*). Wohnen wird hier zum »absoluten Spiel« zwischen Mensch und Puppe, nicht unähnlich jenem von Meyers Bauhauskollegen Oskar Schlemmer und mit einer vergleichbar minimalistischen musikalischen Begleitung: »unerbittlich



ABB. 14 DAS THEATER CO-OP DIE ARBEIT GEBÄRDENSPIEL

## DAS THEATER CO-OP

Hannes Meyer, Basel und Jean-Bard, Genf

Ort der Handlung: Die *Internationale Ausstellung des Genossenschaftswesens und der sozialen Wohlfahrtspflege* (E. I. C. O. S.) in *Gent*, Belgien. Zeit: 15. Juni bis 15. September 1924. Aussteller: Der *Verband Schweizerischer Konsumvereine* (V. S. K.) als Zentralorganisation von 512 Konsumgenossenschaften mit 360 000 Schweizerfamilien unter weitblickendem Führer: *Bernhard Jäggi*. Mit seltenem Verständnis für unsern Vorschlag: es sei diese tausendste Gelegenheit zu übergehen, hunderttausend Ausstellungsbesucher mit üblichem, architektonisch oder kaufmännisch aufgeputztem Wust der Tabellen, Waren, Modelle, Statistiken, ausstellungsmüde zu machen; es sei dieser Anlass zu verpassen, «Schweiz» vor internationalem Publikum durch Kuh, Chalet, Schokolaterie, Schwyzerin in Landestracht blosszustellen; dagegen sei erster Versuch zu wagen, mit zeitgemässer Kleinbühne im Gebärdenspiel lebendige Landesvertretung unter 30 ausstellenden Ländern auszuüben.

Abb. 28: Szenenbild aus dem *Theater Co-op* der Siedlungsaktivisten Hannes Meyer und Jean Bard in einem Programmblatt von 1924.

reguliert vom Stahlstift in der rauhen Rille einer rotierenden Phonographenplatte. Zeitgemässes Musizieren eines zeitgenössischen Tohuwabohus von Jazzband, Peer Gynt, Jodler, Choral, Militärmarsch, Gounod, Schweizerlied, Pariser Tingeltangelschlager und Dalcroze-Reigen« (MEYER: *Das Theater Co-op*, 331). Der neue Bauhausdirektor Meyer erklärt dieses »zeitgenössische durcheinander« 1927 in der Hauszeitschrift *bauhaus* denn auch »zur synthese des absoluten propagandatheatres« (MEYER: *das propagandatheater co-op*, 5). Das klingt wie ein gewaltsamer Selbstdisziplinierungsversuch, wenn man

an die anarchischen Frühschriften des Siedlungspioniers zurückdenkt. Dort spricht das Siedeln noch »wortlos das Esperanto der Bewegung« und trägt »Keime wahrer Volkstümlichkeit in sich. – Reklame? Propaganda?? Nein, Volkserziehung, genossenschaftliche und künstlerische!« (MEYER/BRAND: Das Theater Co-op). Aber die Farbe, die die Bühne von Meyers *Co-op*-Theater in ein bekenntnishaftes Licht tauchte, war und blieb stets dieselbe: »Signalrot« (MEYER: Das Theater Co-op, 329). Ihr blieb Meyer auch nach seinem Rauschmiss aus dem Bauhaus in den schwierigen Jahren als nonkonformistischer Hochschullehrer in den Diensten des sowjetischen und später des mexikanischen Staatskommunismus treu. Denn nur wer sich im »massen-miethaus« klein und mit allen gemein machte, konnte nach Meyers Überzeugung für sich beanspruchen, als »weltbürger« die ganze »neue welt« zu bewohnen (MEYER: die neue welt, 15).

Dieser Universalismus der Wohnsiedlung hatte in der Weimarer Republik zwischen Stabilisierungsphase und Weltwirtschaftskrise Konjunktur. Sein real existierendes Laboratorium waren die mehrheitlich sozialistisch regierten Großstädte. Umgekehrt wurden die neuen Metropolen selbst als Siedlungen im Weltformat wahrgenommen. Alfred Döblin etwa beschreibt 1928 in seinem Geleitwort zu Mario von Bucovichs Fotobuch über *Berlin* das Gesicht der Stadt (so der Titel der Buchreihe) als das einer großmaßstäblichen »Massensiedlung« (BUCOVICH/DÖBLIN: Berlin, XI). Auch für Döblin ist das Modell für das »Zusammenwohnen von riesigen Menschenmassen« in der »Großsiedlung« Berlin das Naturvorbild der Bienen in ihrer Wabe (XII). Seinen deutlichsten Ausdruck hatte es für den Champion des deutschen Großstadttromans in Britz im Süden Berlins gewonnen. Dort wurde soeben die berühmte Hufeisensiedlung von Bruno Taut mit offizieller Unterstützung des leitenden Stadtbaurats Martin Wagner als symbolischer Gegenschlag gegen die alte Mietskasernenordnung fertig gebaut (X). Und Tauts Name fällt bei Döblin nicht zufällig. Denn auf dem Gebiet der modernen Wohnsiedlung hatte Taut auf allen Maßstabsebenen Pionierarbeit geleistet: vom planetarischen Weltbesiedelungsraum über den sozialen Wohnungsbau bis zum Einfamilienhaus mit Selbstversorgergarten und Kompostieranlage.

Schon in der Geburtsstunde der Republik hatte sich Taut als Siedlungsspezialist auf dem Markt positioniert, noch bevor dieser so richtig zu funktionieren begann. Das expressionistische Frühwerk des literarisch nicht nur interessierten, sondern selbst aktiven Taut kulminiert in der Idee eines weltumspannenden Siedlungsnetzes. Es sollte den Planeten in Gartenhäusern aus farbigem Glas rundum bewohnbar machen. Das Manifest dieses Weltbesiedelungsplans ist ein künstlerisch-literarisches Bilderbuch, dessen Titel sich wortwörtlich selbst auflöst: *Die Auflösung der Städte, oder: Die Welt eine*



Abb. 29: Aquarellbild aus Bruno Tauts kosmischer Siedlungsphantasie *Die Auflösung der Städte, oder: Die Erde eine gute Wohnung*, 1920.

*gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur Alpen Architektur*. Auf dreißig Tuschezeichnungen und Aquarellen des Architekten-Autors geht die ganze Erde in einer bunten Menschengesiedlung von kosmischen Dimensionen auf (Abb. 29). Den geistigen Überbau dazu liefern Dutzende von Literaturzitaten über das

menschliche Bedürfnis und die politische Notwendigkeit zum Aussiedeln von Rousseau bis Walt Whitman, die Taut seinen Zeichnungen in einem ausführlichen Anhang nachschiebt (TAUT: Die Auflösung der Städte, 1–82). »Wir wollen uns entschlossen das neue Angesicht der Erde vor Augen stellen: große Güter wie heute, genossenschaftlich und so bewirtschaftet, daß mehr Menschen als heute sie beackern und von ihnen leben. Alle Ödländereien mit Kleingütern und Gärten bedeckt, dazwischen Wälder, Wiesen, Seen. Dann eingestreut weit ausgedehnte Siedlungen mit kleinen Häusern, mit Hütten und Gärten« (TAUT: Die Erde eine gute Wohnung, 47). So lässt Taut seine Vision von der großen guten Wohnung Erde vor dem geistigen Auge seiner Leser in der genossenschaftlichen Zeitschrift *Die Volkswohnung* erstehen. Und in einem Flugtraum, der von Tauts Lieblingsautor Paul Scheerbart stammen könnte, dehnt sich diese globale Streusiedlung buchstäblich zum galaktischen Wohnparadies aus: »In den Siedlungen verschwindet der ›Städtebau‹ ganz. Und ebenso der losgelöste große Bau. Erheben wir uns im Ballon über die Erde, so sehen wir unter uns, wie Sandkörner hingestreut, die Häuser, bisweilen auch in Reihen zusammengeballt. Die Sandkörner schließen sich zusammen und je höher wir steigen, sind sie wie ein Nebel, der bald dichter, bald dünner das grüne Land überzieht. Und in diesem Nebel leuchten einige funkelnde Stellen auf, kleinere und größere, wie Sterne am Himmel. Es sind die Kultbauten, aus Glas errichtet, die des Nachts leuchten. Alles ist aufgelockert, die Menschen verstehen nun erst tief die notwendige Loslösung des architektonischen Kunstwerks, und dieses erblüht hier und da wie eine seltene kostbare Blume. Die Sterne am Himmel und die Sterne auf der Erde grüßen sich« (47 f.).

Die literarischen Stichwortgeber Scheerbart, Whitman, Kropotkin und viele mehr, die Taut im »Litteratur-Anhang« zitiert, verleihen seinem eigenen Schreiben Flügel. Sie tragen seine Ideen zum Siedeln in einer idealen Weltwohngemeinschaft weiter in die Weimarer Republik hinein und darüber hinaus ins türkische und japanische Exil. Man hat Tauts expressionistische Siedlungsutopien und seine neusachlichen Siedlungsbauten immer wieder künstlich auseinanderdividiert. Aber Theorie und Praxis, Literatur und Architektur sind für den Siedlungsweltbaumeister Taut im Grunde nur zwei Seiten *einer* Medaille. Geprägt wurde sie durch den persönlichen Kontakt mit der literarischen Avantgarde vom Anarchismus bis zum Dadaismus, die Taut später zu einer für die moderne Wohnbaugeschichte einzigartigen Literatur- und Medienästhetik weiter entwickelte (WHYTE: Bruno Taut and the Architecture of Activism). Erst diese literarisch inspirierte Baukunst macht den immensen Output im sozialen Wohnungsbau zu Tauts ganz persönlichem Beitrag zum Projekt Moderne. Im wörtlichen Sinn emblematisch

dafür ist die bereits erwähnte Hufeisensiedlung von Taut und Wagner mit ihren über zweitausend Wohnungen in Berlin-Britz. Keine andere Großsiedlung der zwanziger Jahre wurde so oft abgebildet und keine so intensiv beschrieben wie dieser Glück verheißende Riesenhausring. Und dennoch lässt die offizielle Bildpolitik zum Neuen Wohnen das Leben in dieser wie in allen anderen Großsiedlungen der Weimarer Republik merkwürdig aseptisch und blutleer erscheinen (HENDERSON: Building culture, 203–244).

Ob und wie das neue ›gute‹ und ›gesunde‹ Wohnen zur gelebten Alltagspraxis wurde, lässt sich oft nur mühsam in den Archiven der Wohnbaugenossenschaften aus der internen Korrespondenz und aus Sitzungsprotokollen über Balkonkriege, Waschküchenordnungen und Genossenschaftsfeste rekonstruieren. An die Öffentlichkeit gelangte wenig davon, obwohl Tausende in diese neuen Wohnstädte übersiedelten. Das beweist ein Augenzeugenbericht von Franz Hessel. In seinen Stadttextrn füllte der eingefleischte Berliner Stadtwanderer noch das toteste Gemäuer mit Leben. Aber ausgerechnet an den lebenslustigen Fassaden- und Wandfarben von Tauts Hufeisensiedlung prallt sein physiognomischer Röntgenblick ab: »Ihre Farben leuchten, gelb, weiß und rot und dazwischen das Blau der Umrahmungen und der Balkonwände. Wir gehen eine der ausstrahlenden Straßen in den runden Komplex hinein, die offene Seite eines Vierecks entlang, an dessen drei anderen Seiten schmale Häuser eine große Gartenanlage umgeben. Hinterhäuser sind nirgends zu finden, den Treppen sind runde Ausbuchtungen eingefügt. Jedermann hat sein Stück Gartenland wie in den Laubenkolonien, nur viel gepflegter und innerhalb eines viel gemeinsameren Ganzen. Wir kommen in den inneren Ring und sehen endlich den Teich, die Mitte, um die sich in Hufeisenform die ansteigenden Ufer mit einem Häuserring fügen. In schönem Gleichmaß haben die Häuser eine Reihe Dachluken, kleine und große Fenster und farbig vertiefte Balkone. An der Seite, wo das Hufeisen schmal wird, hat die glückhafte kleine Stadt ihren Marktplatz; Schaufenster von Konsumgenossenschaften, welche die Siedler in, wie man uns versichert, sozial rationeller Weise mit Lebensmitteln versorgt. Wir betreten ein Haus. Auch innen ist es bunt, aber kein überflüssiger Zierat, alles schmucklos und doch schmuck« (HESSEL: Spazieren in Berlin, 209). Bewohner sind zwar vorgesehen, aber sie sind noch nicht sichtbar und tätig geworden. Für Hessel ist das der Beweis dafür, dass genossenschaftliches Siedeln »wohl das Wichtigste ist, was zur Zeit mit Berlin geschieht«. Aber er muss auch gestehen: »Dieses neue, werdende Berlin vermag ich noch nicht zu schildern, ich kann es nur preisen« (210).

So bleibt der gelebte Alltag in der Medienarbeit für Tauts Großsiedlungen ein ebenso großer blinder Fleck. Umso beredter sind die Publikationen zu Tauts kleinformatigeren Siedlungsprojekten. In der Stuttgarter Werkbundsiedlung

am Weißenhof (1927) hatte Taut einen farbig verputzten »Proletarier« zwischen die distinguierten *White Cubes* gestellt. Der Alltag ist dort im Begleitbuch *Bau und Wohnung* wie auf dem Reißbrett entworfen: »Die täglichen Vorgänge im Hause sind so gegliedert, daß sie klar getrennt und doch in notwendigen Zusammenhang gebracht sind: 1. die Arbeitsräume (Küche, Spüle und bedeckter Vorraum zur Spüle, von der Spüle aus Zugang zur Heizung und zur Waschküche) 2. die Wohnräume, als Ganzes zu benutzen, sowie in drei Teile für Essen, Arbeiten und Wohnen zu gliedern mit einem Sitzplatz im Freien, welcher zur Aussicht hier angelegt ist (vier Variationsmöglichkeiten des Wohnzimmers, je nach Öffnen der Faltschleuse und der Faltschleuse) 3. die Schlafräume, zugänglich vom Flur und vom Wohnzimmer aus, das Kinderzimmer durch einen Vorhang teilbar in zwei Nischen für je ein Kind« (BAU UND WOHNUNG, 133). Jedoch belebt sich dieser Reißbrettalltag zusehends, je mehr sich Taut durch Zitate aus seinen anderen Architekturbüchern dem Herzstück seiner Siedlungs-idee nähert: dem Komposthaufen von Leberecht Migge.

Migge hatte den Komposthaufen zum Reaktor eines autarken Wohnens erklärt, bei dem bis zu den menschlichen Fäkalien alles recycelt wurde (MIGGE: Jedermann Selbstversorger, 17–21). Diese radikale Ökowiedee konnte er in Großsiedlungen wie Tauts Hufeisensiedlung auch technologisch umsetzen (HANEY: When Modern was Green, 180–185). Bei Taut wird aus dem siedlungstechnischen Zentralorgan Kompost eine rhetorische Retorte für die Biologisierung des Wohnens. Denn der Kompost zersetzt in seinem Weißenhof-Text nicht allein verlebte Wohnformen, so dass hier Neues entstehen kann. Zertrümmert werden auch obsolet gewordene Begriffe: »Scherben bringen Glück«, zitiert Taut aus seinem Wohnungsratgeber *Die neue Wohnung* von 1924. »Hier werden vor allem zwei Begriffe zerschlagen: die Kunstindustrie und das Kunstgewerbe. Es bleibt das Saubere, Klare, was die Worte Industrie und Gewerbe ausdrücken, und die Kunst wird zur Selbstverständlichkeit, weil die gesamte Disposition der Wohnung dann eben künstlerisch sein muß« (BAU UND WOHNUNG, 134). Eine zweite Textstelle aus Tauts großem Siedlungsreport *Bauen. Der neue Wohnbau* von 1927 präzisiert: »Diese [ältere] Architektur und diese Kunst muß tatsächlich erst einmal sterben; alles, was diesem lebenden Leichnam zu seinem endgültigen Tode verhilft, ist nützlich. Seine Verwesungsstoffe bilden den Dünger für die neue Saat, damit sie möglichst gut aufgehen und Frucht bringen kann« (134). Und ein drittes Selbstzitat aus Tauts ebenfalls 1927 veröffentlichter Monografie *Ein Wohnhaus* erklärt diese Kompostierungsphantasie schließlich zum allgemeinen Lebensgesetz: »Strammforsche Urgantheit mit stahlgehärtetem Griff am Motorhebel – wenn sie sich mit Nachdenken und Beschaulichkeit paaren könnte, so würde das ein herrliches Kind geben, vorausgesetzt, daß es beide Eigenschaften der Eltern erbt« (134).



Abb. 30: Schutzumschlag von Bruno Tauts Architekturklassiker *Ein Wohnhaus*, gestaltet von Johannes Molzahn im Design der Neuen Typografie, 1927.

Die krude Vererbungsrhetorik und Tauts biologistische bis sexistische Sprach- und Bildpolitik sind heute schwerverdaulich. Sie zeigen noch einmal, wie produktiv, aber auch wie problematisch die Idee vom modernen Wohnen als autarkem Siedeln quer über alle Parteilinien hinweg gewesen ist. Dafür gibt es kein besseres Beispiel als das Buch über Tauts eigenes Wohnhaus in Berlin-Dahlewitz (Abb. 30). Das neusachliche Design von Johannes Molzahn macht aus *Ein Wohnhaus* eine der schönsten Architektenmonografien der zwanziger Jahre, vom konstruktivistischen Umschlag über die Neue Typografie bis zur diskursiven Bildstrecke (JAEGER: Neue Werkkunst, 56 f.). Aber das Buch ist eben nicht nur ein Juwel der modernen Architekturpublizistik. Es ist auch Tauts vielleicht persönlichstes Statement zum Siedeln. Mit dieser Optik entdeckt man schließlich auch in diesem ausgeklügelten Hausbuch von Molzahn/Taut als Herzstück Migges stinkenden Komposthaufen (Abb. 31). Taut beschreibt sein bewohnbares Tortenviertel aus abwechselnd weiß und farbig verputzten Back- und transluziden Glasbausteinen ganz im Sinn der internationalen Architekturavantgarde als »handlichen Nutzgegenstand« und »sauberes Maschinenstück« (TAUT: Ein Wohnhaus, 20). Wer sein Hausbuch durchblättert, soll sich buchstäblich vorstellen können, in eine Wohnmaschine einzutreten. Das Problem bleibt freilich auch hier das Leben. Es erscheint auf den Fotos und Fotomontagen mit typischen Szenen aus dem Siedlungsalltag zu gestellt, um echt zu wirken. Darum klebten Taut und



## 5 Logieren

Logieren – das Wort klingt uns heute fremd in den Ohren. Das kommt nicht von ungefähr. Es hat damit zu tun, dass die mit der deutschen Laube (vgl. germ. \**laubja* ›Häuschen‹) verwandte Vokabel im 16. Jahrhundert aus dem Französischen verfremdet ins Deutsche zurück importiert wurde (SCHULZ/BASLER: Deutsches Fremdwörterbuch, 1. Aufl., II, 38 f.). Logieren meint mehr ein vorübergehendes Unterkommen als ein eigentliches Wohnen. Und oft ist dabei nicht nur das passive Unterkommen, sondern auch das aktive Beherbergen mit gemeint. Man logiert nicht nur bei jemandem, sondern kann auch einer Person Logis geben, indem man ihr Platz bei sich einräumt oder sie bei sich inquartiert. Aber nicht nur das Wort, sondern auch die Sache ist aus der Mode gekommen. Es gibt zwar ein modernes Pendant, das mit dem Logieren die beengten Raumverhältnisse und das bloß Vorübergehende teilt: die Untermiete nämlich. Allerdings ist die Untermiete über den Mieterschutz gesetzlich geregelt und es fehlt ihr das juristisch Prekäre des Logierens. Nur der traditionelle Sprachgebrauch der deutschsprachigen Schweiz unterscheidet noch heute zwischen der festen Wohnung und dem unsicheren Logis. Wer hier für Kost und Logis arbeitet, tut dies in einem vorübergehenden Dienstleistungsverhältnis als Fremder oder als Gast im Hause eines Dritten.

Das Logieren als prekäre Schwundstufe des Wohnens ist in unserer Zeit also zu einem anachronistischen Regionalismus verkümmert. Im Gegensatz dazu war es im frühen 20. Jahrhundert im gesamten deutschsprachigen Raum weit verbreitet. Es stellte zumal in den großen Städten ein Problem von größter Dringlichkeit dar. Bei diesem problematischen Logieren öffnet sich die gesellschaftliche Schere ganz weit. Die Menschen konnten nämlich nicht allein durch finanzielle Not, sondern auch durch gesundheitliche Probleme oder sozialen Distinktionsdruck zum Wohnen außer Haus gedrängt werden. So logierte um 1900 unter dem Diktat von Hygiene und Lebensreform selbst die Hautevolee oft jahrelang in den Hotels und Sanatorien mondäner Luftkurorte am Meer oder in den Bergen. Diese Gegenbewegung zur sozialen Wohnungsfrage in den proletarisierten Metropolen führt im frühen 20. Jahrhundert zu einer spannungsvollen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Eben für dieses simultane Logieren am oberen und unteren Limit des sozialen Spektrums hat die Literatur dieser Epoche ein besonderes Interesse entwickelt. Erst die grassierende Wohnungsnot während und nach

dem Ersten Weltkrieg machte aus dem Luxusproblem des Fin de siècle ein Massenphänomen. Dieses zählte zu den größten Herausforderungen der Sozial- und Städteplanung in der Weimarer Republik. In Einliegerwohnungen, Ledigenheimen und Obdachlosenasylen, als Schlafgänger bei Arbeiterfamilien oder als Zimmerherren bei Haus- und Pensionswirtinnen sollten nun große Teile der durch den Krieg versehrten und verarmten Bevölkerung eine dauerhafte Bleibe finden. Das prekäre Logieren wird zur Übergangslösung mit Langzeitperspektive.

Diese sozialgeschichtlichen Entwicklungen und demografischen Verschiebungen drücken dem Logieren als moderner Wohnform ihren epochentypischen Stempel auf. Das solitäre Leben in fremden Zimmern zwischen unpersönlichen Möbeln wird sowohl in der modernen Architekturpublizistik als auch in der zeitgenössischen Literatur zum ganz großen Thema. In der proletarischen Variante konzentriert es sich auf das Grundbedürfnis eines jeden Menschen, ungestört bei und für sich schlafen zu können. In diesem soziologischen Zusammenhang scharft es sich um das symbolische Zentrum dieser Bedürfnisbefriedigung: das Bett. Dagegen sucht es sich in der Luxusvariante des menschlichen Schlaf- und Ruhebedürfnisses einen mondäneren Fluchort. Es findet ihn im Sanatorium und einem anderen Symbolträger: dem Ozeandampfer. Die modernen Gehäusetyper für das luxuriöse Logieren sind die Schiffskabine und deren designgeschichtlicher Avatar, das Eisenbahnabteil. Auch hier reduzieren sich die Möglichkeiten für die Bewohnerinnen und Bewohner, sich persönlich einzurichten. Sie konzentrieren sich in diesem Fall allerdings auf eine Reihe von elementaren psychotechnischen und einrichtungspraktischen Patentlösungen. So tritt das Wohnen im Sanatoriumsroman der Jahrhundertwende als Herausforderung auf, nicht in den eigenen vier Wänden zuhause zu bleiben, sondern in solchen, die einem Fremden gehören.

Zwei Jahrzehnte später hat dieses Fremdwohnen im Hotelroman der Weimarer Republik dann seinen internationalen Auftritt. Die Hauptbühne dafür ist die Hotelhalle, in der die Logierenden aus den Wohneinheiten der Hotelzimmer zusammenkommen, wo sie aber auch nur als Vereinzelte zueinander finden. Hier üben die Hotelbewohnerinnen und -bewohner jene Verhaltenslehren der Kälte ein, die das Leben zwischen den Kriegen den Menschen abverlangte (LETHEN: Verhaltenslehren der Kälte). »Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben« (RILKE: Werke 1, 281). Als Rilke 1902 seine berühmten Gedichtzeilen schrieb, durfte auch der unbehauste Mensch noch die Hoffnung hegen, wenigstens »wachen, lesen« und »lange Briefe schreiben« zu können (281). 1929, als Alfred Döblins Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* erschien, musste man schon zufrieden

sein, wenn man in der »Hundekälte« der Weimarer Republik überhaupt noch irgendwo unterkam. Und »nächstes Jahr«, in der Weltwirtschaftskrise, sollte es »noch kälter« werden (DÖBLIN: Berlin Alexanderplatz, 165). Dazwischen dehnt sich das Logieren weit aus als Dauerprovisorium, von dessen vielen Gesichtern hier die Rede sein wird.

Das Logieren der proletarischen Massen um die Jahrhundertwende kommt in der deutschen Literatur merkwürdigerweise erst in der historischen Rückschau und auch dann oft nur verzerrt in den Blick. Zwar beschäftigte es ganze Heerscharen von Sozialpolitikern und Hygienikern, die sich in der umstrittenen Wohnungsfrage lautstark engagierten. Aber indem sich diese Fachleute zu Wortführern der proletarisierten Massen machten, entfremdeten sie deren Raumproblem diskursiv noch einmal. Das Grundproblem dieser Texte zeigt sich am eindrücklichsten am Bett. Das Bett ist sozusagen das Egozentrum des Wohnens. Das hat Georges Perec in seinem Wohnbrevier *Espèces d'espaces* genial auf den Punkt gebracht hat: »Das Bett ist also der Individualraum par excellence, der elementare Raum des Körpers (das Monaden-Bett, frz. *le lit-monade*), der Raum, den selbst der bis über den Hals in Schulden steckende Mensch behalten darf: die Gerichtsvollzieher haben nicht die Macht, Ihr Bett zu pfänden; das heißt auch – und in der Praxis kann man das leicht nachprüfen – daß wir ein Bett haben, das unser Bett ist; gibt es noch andere Betten im Haus oder in der Wohnung, so sagt man, es seien Gästebetten oder auch zusätzliche Betten. Allem Anschein nach schläft man nur in seinem eigenen Bett gut« (PEREC: Träume von Räumen, 22). Und weil es dieser unanfechtbare Elementarraum des Individuums ist, steht das Bett auch im Epizentrum des offiziellen Diskurses über das proletarische Logieren.

Der Widerspruch zwischen proletarischer Wohnungsnot und akademischer Diskursmacht erschüttert die Bilder am stärksten, die man vom nicht Wohnenkönnen weil Schlafenmüssen in fremden Betten erhält. Der Berliner Volkswirtschaftsprofessor Gustav von Schmoller etwa entsetzt sich 1890 in einem dringenden *Mahnruf in der Wohnungsfrage* darüber, »in welchem Gegensatz seine Wohnung zu der der Armen steht. Da wohnt eine Familie mit einem halben Dutzend Kinder in einem Raum, der für Speisen, Arbeiten und Schlafen zugleich dient, ein paar zerbrochene Stühle, ein oder zwei zerlumpte Betten, ein Tisch sind das einzige Gerät«. Und »daneben sieht es noch schlimmer aus, da hausen noch fremde Schlafgänger mit der Familie im selben Raume, dort ist das Zimmer nur mit einem Kreidestrich für zwei Familien abgeteilt« (FRANK/SCHUBERT: Lesebuch zur Wohnungsfrage, 160). Am schlimmsten aber sind »jene Schlafhäuser, wo in verpesteter Luft, ohne je kalt zu werden, dieselben Bettstellen Tag und Nacht verschiedenen Serien von Arbeitern, die in Wechselschicht tätig sind, dienen, an jene Quartiere,

wo Männer und Weiber je nur für eine Nacht kampieren und bezahlen« (160 f.). Gegen »die Epidemien und gegen die socialen Revolutionen«, die das »Schlafgängerwesen« ausbrütet, schützt laut Schmoller nichts so wirkungsvoll wie die staatliche Wohnbauförderung (173 f.). Und darum will der engagierte bürgerliche Sozialpolitiker am Ende vor allem die eigene Haut retten.

Doch auch die Berichte der Betroffenen selbst sind durch Aufsteigerphantasien und bürgerliche Wohnideologien perspektivisch verzerrt. Die schrecklichste Erinnerung eines ehemaligen Arbeiterkindes ist die an das unstillbare Bedürfnis, sich in der elterlichen Wohnung »zurückzuziehen, mich sammeln zu können, mich besinnen zu dürfen. Unendlich viel hätte es mir bedeutet, wenn ich einen eigenen Raum, und wäre es das elendste Kämmerchen gewesen, gehabt hätte, in dem ich einmal die Tür hätte hinter mir abschließend können. Aber daran war bei den beengten Verhältnissen der elterlichen Wohnung nicht zu denken... Ganz schlimm aber waren gemessen an meinen Bedürfnissen des Für-mich-Seins die Schlafverhältnisse« (GESCHICHTE DES WOHNENS III, 199). In der Erinnerung des Arbeiters an das Logieren ohne eigenes Bett erscheint noch die existenziellste Leerstelle verfremdet durch die bürgerliche Memoirenliteratur. Daran ändert sich auch in der naturalistischen Großstadtdichtung nichts. In einem seiner Gründungstexte, dem Roman *Meister Timpe* des Berliner Arbeiterschriftstellers Max Kretzer von 1888, zieht sich der durch die industrielle Konkurrenz pauperisierte Drechslermeister Timpe lieber »in seine Wohnung, dann ins Bett hinein« zurück. Er verschanzt sich in sein *home* und *castle*, bevor er sich als echter Schlafgänger der proletarischen Realität stellt (KRETZER: *Meister Timpe*, 260). Und das ist auch in der »proletarischen« bildenden Kunst nicht anders. (Abb. 32). »Die Schlafstelle is für een, der det Nachts arbeit und am Tage schläft; wir hab'n bloß det eene Bette!«, erklärt eine Mutter mit Berliner Schnauze 1913 einem Logis suchenden Schlafgänger im pittoresk verklärten Scheunenviertel von Heinrich Zilles populärem Bestseller *Mein Milljöh* (ZILLE: *Mein Milljöh*, 107).

Der Berliner Romancier Georg Hermann schreibt im Vorwort dazu: »Zille war eben bis vor einem Jahrzehnt oder bis vor noch kürzerer Zeit nicht Künstler, sondern er war Arbeiter« (3). Hermann präzisiert: »Aber mit unseren Besten, vor allen den Malern und Bildhauern der Sezession, hat Zille schon lange Freundschaft verbunden« (3). Und »daß die Kunst Zilles *sehr hoch* steht« begründet er damit, dass Zille »Expressionist im reinsten Sinne« sei, »indem er es versteht, tausendmal besser wie die, die sich dessen rühmen! – das Wesen eines Menschen eines Raums, eines Zimmers, einer Landschaft, einer Beleuchtungsart mit den einfachsten Mitteln in schlagendster und überzeugendster Weise zum Ausdruck zu bringen« (3 f.).



Schlafstelle zu vermieten.

„Die Schlafstelle is für een, der det Nachts arbeet und am Sage schläft; wir hob'n bloß det eenz Bettel!“

Abb. 32: Ein Schlafgänger im Berliner Scheunenviertel, der letzten Altstadt von Berlin, gezeichnet von Heinrich Zille, 1913.

Bei solchen abgeblendeten Blitzlichtern auf die Wohnprovisorien der proletarischen Unterschicht ist es in der Literatur und Kunst aus dem Geist der sozial engagierten ›Wohnungsfrage‹ im Wesentlichen geblieben. Ganz anders sieht es am anderen Ende des sozialen Spektrums und in der gegennaturalistischen Literatur aus. Dort hat das Logieren der oberen Zehntausend in den Luft- und Lungenheilstätten Geschichten und Szenarien provoziert wie Sand am Meer. Das Luxussanatorium beschäftigte das kollektive Imaginäre um 1900 wie kaum ein anderer sozialer Raum. Poetisch vermittelt, wurde es zum neuralgischen Topos der bürgerlichen Gesellschaft, die sich hier buchstäblich im Fin de siècle einrichtete. Von der kitschigen Schlüsselerzählung bis zum Zeitroman des Nobelpreisträgers wird dieser Gesellschaftsraum von allen möglichen literarischen Talenten und Gattungen erschlossen. Die Sanatoriumsliteratur der Jahrhundertwende und ihre späteren Ausläufer, die sich reflexiv darauf zurückbeziehen, bilden ein mentales Koordinatensystem, in dem sich das Projekt der Moderne offiziell einzeichnen lässt.



sonnendurchfluteten Balkonen, wie es die Langzeitpatienten auf den Liegehallen der Davoser Lungensanatorien einst vorgelebt hatten (Abb. 34a und 34b). »Jedes Zimmer mit Balkon und großer Glasfläche«, erklärt Giedion die vorbildlich »sachlich vorgegreifende Lösung« bei der Davoser Volksheilstätte der Zürcher Architekten Pflughard und Haefeli mit einem Eisenbetonskelett des Schweizer Brückenbaupioniers Robert Maillard. »Die 3fache Knickung des Flügels verhindert trostlos lange Gänge und gestattet bessere Ausnützung der Sonne«. Und ist man erst einmal auf dem Liegebalkon, dann kann sogar die allmächtige Fotografie »nicht entfernt den Reiz wiedergeben, der aus dem Durchdringen von Landschaft, Standpunkt (schweben über dem Boden), und architektonisch fester Rahmung entsteht« (GIEDION: Befreites Wohnen, Abb. 63–65). Das Sanatorium wird bei Giedion zum Inbegriff für die gebaute »Porosität, Transparenz« und das »Freilicht- und Freiluftwesen«, mit dem das zwanzigste Jahrhundert in den Worten Walter Benjamins »dem Wohnen im alten Sinne ein Ende« machte (BENJAMIN: GS IV.1, 292).

Poetologisch produktiv wird hier nun eine merkwürdige symbolische Verdoppelung. Das Sanatorium als Symbol des modernen Logierwesens wird in der modernistischen Programmliteratur nämlich einem zweiten Symbol aufgepfropft: dem Ozeandampfer. Und abgeleitet davon werden die Schiffskabine und ihr historischer Vorläufer, das Eisenbahnabteil, zu symbolischen Kernzellen des Neuen Wohnens stilisiert.

Die großen Transatlantikliner bahnten seit dem späten 19. Jahrhundert den Weg für immer mehr Menschen in die Neue Welt. Als symbolische Erben der biblischen Arche Noah einerseits und der Staatsschiffe der Frühen Neuzeit andererseits sind sie wie von selbst in der Lage, die Funktion einer neuen Gesellschaftsarche zu übernehmen (VON ARBURG: Luxusarchen). Das symbolische Kapital, das an dieser Vorstellung hängt, geht in einer Art von umgekehrtem Erbgang wieder zurück ans Sanatorium (KÄHLER: Architektur als Symbolverfall). Um 1900 als mondänes Kurhaus gegen Lungentuberkulose in den Bergen und am Meer entwickelt, schiffte es in den zwanziger Jahren mit seinen endlosen Liegebalkonen zwischen den Bandfenstern und der Stahlrohrreling als elegant geschwungener »Terrassentyp« durch die Lande (Abb. 35). Ja es gab sogar Versuche, den Tuberkulosekurbetrieb ganz konkret auf Schiffe zu verfrachten. Solche schwimmenden Sanatorien mit geräumigen Einzelkabinen und komfortablen Gesellschaftsräumen entwarf der pensionierte Wiener städtische Oberarzt Karl Diem 1907 als ideale Kureinrichtung für seine innovative Thalassotherapie auf der Adria (Abb. 36). Für das Logieren auf diesen hochherrschaftlichen Gesundheitspöten ersann Diem eine Lösung, »die dem ärztlichen Wunsch nach Geselligkeit, Bewegungsfreiheit und nach einem heiteren, durchaus nicht spitalmäßigen Eindruck



Foto Meerkämper

**63** Jedes Zimmer mit Balkon und großer Glasfläche. Das flache Asphalt Dach hat bereits Ableitung des Wassers nach Innen. Also keine Dachrinnen. Sachlich vorgreifende Lösung.

**Davoser Volkshelstätte 1907.** Architektur: PFLEGHARD & HAEFELI. Konstrukteur: MAILLART.

**64** Detail. Die 3fache Knickung des Flügels verhindert trostlos lange Gänge und gestattet bessere Ausnützung der Sonne. Auf dem Dach: Liegehalle  
vgl. Abb. 65.

Foto S.-G. 1929

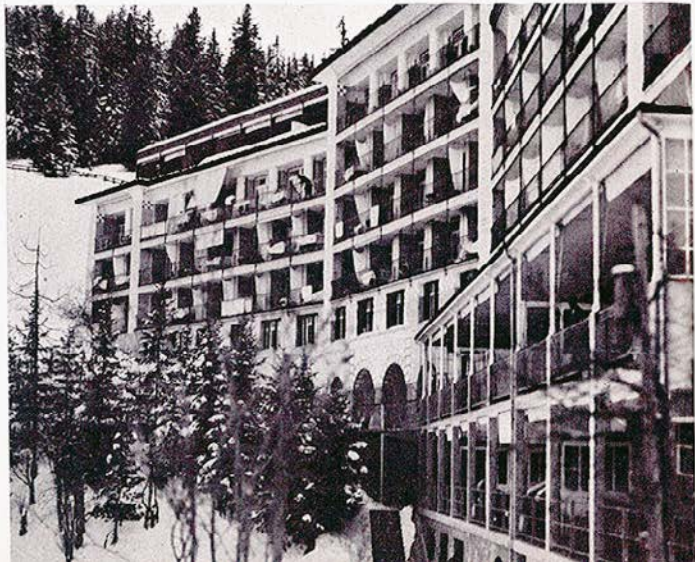


Abb. 34a: Volkshelstätte und Liegehalle in Davos – »befreites Wohnen« im Sanatorium nach Sigfried Giedion, 1929.



Foto S.-G.

**65** Liegehalle. Nachträglich auf das Dach der Volksheilstätte gesetzt (von Gabarell). Die Photographie kann nicht entfernt den Reiz wiedergeben, der aus dem Durchdringen von Landschaft, Standpunkt (schweben über dem Boden), und architektonisch fester Rahmung entsteht.

Abb. 34b: Blick vom Sanatoriums-Balkon in die herrlich weiße Zukunft des modernen Wohnens nach Giedion, 1929.

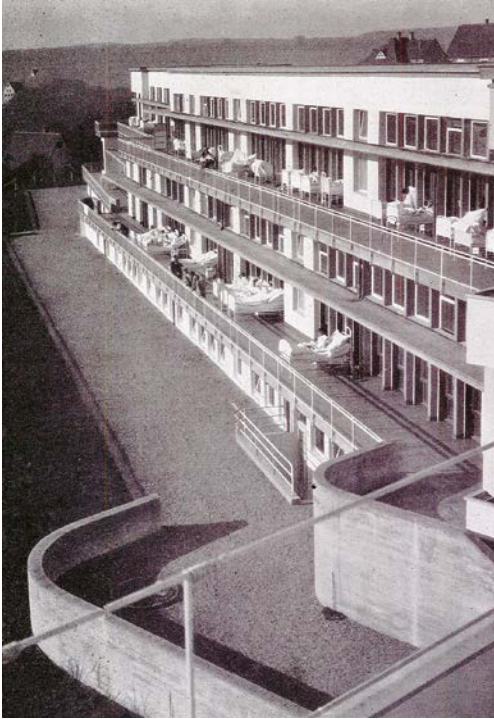


Abb. 35: Wohnen wie auf dem Schiff im Waiblinger Krankenhaus, einem modernen ›Terrassentyp‹ nach Richard Döcker, 1928.

des ganzen Schiffes vollauf genügt« (DIEM: Schwimmende Sanatorien, 31). Und er behauptet selbstbewusst, damit »die Vereinigung des Komforts der modernen Dampfer mit den Zwecken des Sanatoriums in glücklicher Weise durchgeführt« zu haben (31).

Das gesellschaftliche Imaginäre, das solche Blüten trieb, gedieh am prächtigsten in der Literatur. Sie entwickelte um 1900 eine eigene Gattung für die symbolische Supraleitung zwischen Dampfer und Sanatorium: den Sanatoriumsroman. Modellhaft wirkte der Bestseller *Ships that pass in the night* der britischen Suffragette Beatrice Harraden von 1894. Die Erwartung allerdings, dass man in diesem Pageturner Näheres über das reformierte Leben und Logieren im Sanatorium erfährt, wird – wegweisend für die Gattung – von Anfang an enttäuscht. »Petershof was a winter resort for consumptive people, though, indeed, many people who simply needed the change of a bracing climate went there to spend a few months« (HARRADEN: *Ships*, 20). Das ist schon fast alles, was bei Harraden zum Wohnen im fiktiven Kurhaus Petershof irgendwo in den Schweizer Bergen steht. *Ships that pass in the night* ist ein Konversationsroman, der sich in sentimentalischen Gesprächen über Liebe,

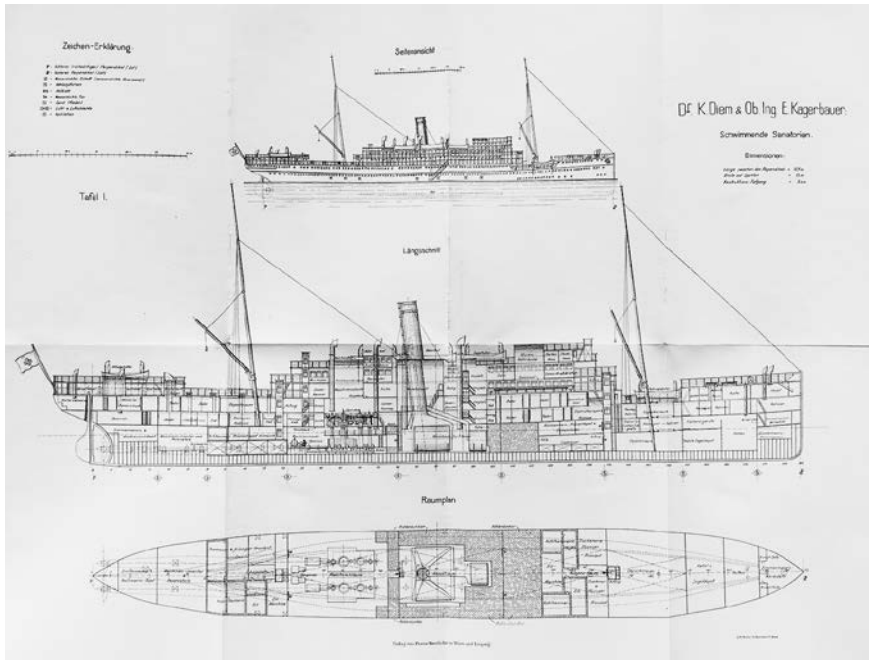


Abb. 36: Karl Diem, *Schwimmende Sanatorien: Eine klimato-therapeutische Studie*, Leipzig, Wien 1907, Falttafel (Anhang).

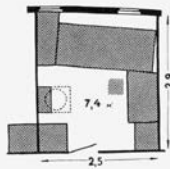
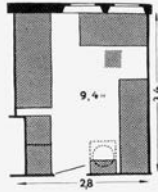
Leben und tödlichem Leiden erschöpft. Deshalb bezieht sich die berühmte Titelzeile »Ships that pass in the night, and speak each other passing« aus Henry Wadsworth Longfellow's berühmtem Gedicht *The Theologian's Tale* auch nicht auf das Wohngehäuse. Es ist vielmehr auf seine Bewohnerinnen und Bewohner gemünzt, die im Sanatorium Petershof zufällig zusammenkommen, um sich verständnislos zu begegnen und schließlich unverstanden auch wieder auseinanderzugehen (HARRADEN: Ships, 215).

Wenn wohnen im Sanatorium nach Harraden ganz in der Sprache wohnen heißt – und das tut es in einer für den Konversationsroman gattungstypischen Weise –, dann krankte das Leben in diesen Schiffshäusern an menschlicher Substanz und an zwischenmenschlicher Folgenlosigkeit. Diesen Rückschluss zieht Ernst Bloch in seinem philosophischen Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung*, als er im amerikanischen Exil die Geschichte der Moderne als Katastrophengeschichte rekonstruiert. »Neue Häuser und wirkliche Klarheit« (BLOCH: GA 5, 858). Unter dieser Überschrift konzentriert sich Bloch's Kritik am Neuen Bauen mit seinen faschistoiden Zügen physiognomisch auf die Unwohnlichkeit der modernistischen Schiffshäuser. Weil sie sich nirgends

niederlassen wollen, können sie sich für den Marxisten Bloch in der Praxis auch nicht auf das Gesellschaftsprojekt einlassen, das sie theoretisch symbolisieren: »Heute sehen die Häuser vielerorts wie reisefertig drein. Obwohl sie schmucklos sind oder eben deshalb, drückt sich in ihnen Abschied aus. Im Innern sind sie hell und kahl wie Krankenzimmer, im Äußeren wirken sie wie Schachteln auf bewegbaren Stangen, aber auch wie Schiffe. Haben flaches Deck, Bullaugen, Fallreep, Reling, leuchten weiß und südlich, haben als Schiffe Lust, zu verschwinden. Ja, die Feinfühligkeit der westlichen Architektur geht so weit, daß sie ziemlich lange schon, auf Umwegen, den Krieg witterte, der das Hitlerische ist, und sich auf ihn bereitete. Da erscheint selbst die Schiffsform, die rein dekorative, dem Fluchtmotiv der meisten heutigen Menschen in der kapitalistischen Kriegswelt nicht real genug. In ihr werden seit geraumer Zeit Häuser ohne Fenster projektiert, künstlich beleuchtete und entlüftete, stählern durch und durch, das Ganze ist ein Panzerhaus. Überhaupt mehrt sich, während die moderne Architektur bei ihrem Entstehen grundsätzlich auf das Draußen orientiert war, auf Sonne und Öffentlichkeit, – es mehrt sich das Bedürfnis nach verschlossener Lebenssicherheit, wenigstens im Wohnraum« (858 f.).

Dass man im spezialisierten Sanatoriumsroman so wenig vom dauerhaften Logieren erfährt, hat viel mit der Schiffskabine und dem Zugabteil zu tun, in denen es bau- und mentalitätsgeschichtlich eingeübt wurde. Bei der Schiffskabine war zwar alles da, aber nichts, was für den Zimmerbewohner charakteristisch wäre: »Tisch, Sofa, Stühle, Kästen, Waschtisch, Spiegel, Nachttischchen, Spucknapf etc., die aus harten polierten, leicht zu reinigenden Materialien (eventuell leichtem Asbestschiefer) gearbeitet sein müssen. Die Polstermöbel sind mit Leder überzogen. Alle Vorhänge sind aus waschbaren Stoffen hergestellt. Die Zimmer sind mit lichten Asbesttapeten ausgekleidet, die Ecken der Zimmer am Boden und an der Decke sind abgerundet, die Kanten der Möbel abgeschrägt. Der Fußboden ist mit Korksteinplatten bekleidet und darüber sind Linoleumteppiche gelegt« (DIEM: Schwimmende Sanatorien, 31). So beschreibt Diem die Standardeinrichtung der Kabinen auf seinen schwimmenden Sanatorien. Das minimalistische Interieur war nicht nur räumlich, sondern auch menschlich gesehen ein Rudiment der »Wohnung für das Existenzminimum«, die die Avantgarde der modernen Architektur später als Lösung des Wohnungsproblems in der Great Depression anpreisen sollte. »Zweckmäßige Einrichtung der Schiffskabinen ermöglicht kleinste Raumabmessung« (DIE WOHNUNG FÜR DAS EXISTENZMINIMUM, 206). So – und nicht umgekehrt! – begründen die Mitglieder der CIAM die Vorbildlichkeit der Schiffskabine für die moderne Kleinstwohnung in ihrem legendären Ausstellungskatalog von 1930 (Abb. 37).

## SCHIFFSKABINE



WOHNFLÄCHE  
TECHN. AREA  
SURFACE HABITABLE

7,4 M  
9,4 M

Abb. 37: Die Schiffskabine als Standardtyp für die moderne Wohnung für das Existenzminimum im Frankfurter Ausstellungskatalog, 1930.

So tadellos das Wohnen und Logieren darin vonstatten gehen sollte, die Anmutungsqualität solcher Minimalzellen zum Leben war doch recht klaustrophobisch. Das grundsätzliche Problem und seine frühen Lösungsversuche werden beim Eisenbahnabteil als dem historischen Prototyp der Schiffskabine noch deutlicher. Hier spukte noch lange die Angst vor dem Kommunikationszwang mit der zufälligen Reisegesellschaft in den Köpfen herum und die fixe Idee, in völliger Isolation darin heimlich sterben zu müssen (SCHIVELBUSCH: *Geschichte der Eisenbahnreise*, 67–83). Der typische Eisenbahnpassagier ist gemäß einem *Handbuch für Spezielle Eisenbahntechnik* von 1870 darum »so glücklich, ein unbesetztes Coupé zu erhalten, aber er ist so unglücklich noch einen Mitreisenden zu bekommen, der ihn bestiehlt, wenn er schläft oder gar ermordet und stückweise zum Wagen herausbefördert wird, ohne daß die Beamten des Zuges etwas davon merken« (79). Gegen diese doppelte Kommunikations- und Todesangst installierten zuerst amerikanische und später auch europäische Eisenbahngesellschaften Patentmöbel, mit denen sich die Passagiere von ihren Logisgenossen nach Belieben ab- oder sich ihnen auch zuwenden konnten (72).

Um den minimalen Raum für eine maximale Dauer optimal nutzen zu können, wurden die verrücktesten Systeme von Klappsitzen und Klappbetten ersonnen: »If we probe the now commonplace notion of the ›sleeping car‹ and ask: Of what elements does it really consist? we find two widespread types of furniture – the convertible seat for the lower berth and the folding bed for the upper. And if we put the same question for the ordinary American coach, it too proves to be based on a particular type of patent furniture that was elaborately developed, the reclining chair. Sleeping car and coach, parlor car and dining car, are typical products of the American movement. They sprang from patent furniture, from the aspiration to create a new type of comfort« (GIEDION: *Mechanization Takes Command*, 439). Mit diesen Worten führt Sigfried Giedion die Grundidee des Neuen Wohnens auf den amerikanischen Erfindergeist zurück, der selbst bei knappsten Wohnverhältnissen in Raum und Zeit auf funktionalen Komfort nicht verzichten wollte. Giedions Entdeckung in seinem Pionierwerk der Alltagsgeschichte *Mechanization Takes Command* (1948) war für das Verständnis der modernen Wohnwelt wortwörtlich bahnbrechend. Sein Beitrag zu deren Ideologiegeschichte allerdings auch. Denn so praktisch und bequem das Logieren in den Eisenbahnabteilen durch die *adjustable seats* und *folding beds* bald auch in Europa gemacht wurde: in den komfortablen Wohnzellen auf Rädern kam hier wirkliche Lebensfreude ebenso wenig auf wie im bürgerlichen Interieur der Gründerzeit. Sie bildeten »einen Kokon, der gleichzeitig Schutz und gefahrenvoller Käfig« war und den die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Uta Schürmann prägnant als komfortable Wüsten beschrieben hat (SCHÜRMAN: *Komfortable Wüsten*, 20).

Die Schiffskabine und das Eisenbahnabteil haben als moderne Einrichtungsprototypen auch dem literarischen Logieren im Sanatoriumsroman den Weg gebahnt. Bei der Menge an Beispielen und den zum Teil hochkarätigen Autorinnen und Autoren mag es überraschen, wie wenig Lust die Gattung zeigt, ihre typischen Logis näher zu beschreiben. Das rührt wohl daher, dass sie »etwas von dem Einrichtungsmangel einer Tobsuchtszelle« hatten, wie es Robert Musil einmal drastisch ausgedrückt hat (MUSIL: *GW I*, 1288). Ein Musterbeispiel für diese irritierende Beschreibungsaskese ist der virtuoseste Vertreter des deutschsprachigen Sanatoriumsromans, Thomas Mann. Schon in seiner Sanatoriumsnovelle *Tristan* von 1903 verschiebt der sonst nicht eben wortkarge Mann bei der Beschreibung der Wohnräume die Einrichtung konsequent auf ihre Bewohner. Ja er stopft sie buchstäblich in diese hinein: »Hier ist ›Einfried‹, das Sanatorium! Weiß und geradlinig liegt es mit seinem langgestreckten Hauptgebäude und seinem Seitenflügel inmitten des weiten Gartens, der mit Grotten und Laubengängen und kleinen Pavillons aus Baum-

rinde ergötzlich ausgestattet ist [...]. Nach wie vor leitet Doktor Leander die Anstalt mit seinem zweispitzigen schwarzen Bart, der hart und kraus ist, wie das Roßhaar, mit dem man die Meubles stopft« (MANN: GKFA 2.1, 319).

So wird man in diesem Text empfangen, und viel mehr erfahren die Leserinnen und Leser auch später nicht über die Privaträume in ›Einfried‹, in denen die Gattin des Großkaufmanns Klöterjahn und ihresgleichen logieren. Und doch sind diese Interieurs so symptomatisch für die Lage der moribunden Bourgeoisie um 1900: »altmodisch, einfach und distinguiert«, jedes hat eine »massige Kommode«, die »mit metallenen Löwenköpfen« beschlagen ist, der »hohe Wandspiegel« weist »keine glatte Fläche« auf, sondern ist »aus vielen kleinen quadratischen Scherben zusammengesetzt«, die »steifen Beine der Meubles« werfen ihre »klare Schatten« auf den teppichlosen »bläulich lackierten Estrich« (357). Das ist alles. Aber das reicht auch schon als Kulisse für die Totengespräche, die das Haus ›Einfried‹ gespenstisch beleben. Denn das Ungleichgewicht zwischen vernachlässigtem Gehäuse und überbordendem Gespräch ist keinesfalls der Kürze geschuldet, die die Novelle als Gattung verlangt.

Auch in Manns *Zauberberg*, dem vielleicht größten und mit über tausend Seiten längsten Sanatoriumsroman der Weltliteratur, werden die provisorischen Bleiben der Logiergäste nur mit wenigen Strichen skizziert: Da sind weiß lackierte Doppeltüren »mit Kleiderhaken im inneren Hohlraum«, es gibt »weiße praktische Möbel«, »weiße, starke, waschbare Tapeten«, eine »weißmetallene, reinlich bedeckte Bettstatt« auf einem »reinlichen Linoleum-Fußbodenbelag«, die »leinenen Vorhänge« sind »in modernem Geschmacke einfach und lustig bestickt«, die »Nickelhähne« über dem »geräumigen Waschbecken« blitzen »im elektrischen Lichte« (MANN: GKFA 5.1, 22 f.). In dieser Arabeske in Weiß ist alles auf ein möglichst reibungsloses Kommen und Gehen gestimmt. So wie Hans Castorp in sein »nettes Zimmer« Nummer 34 einzieht und früher oder später auch wieder ausziehen wird, so ist dort zwei Nächte vor ihm eine Amerikanerin »fertig geworden« und bereits herausgetragen (23). Das Regime von Medizin und Hygiene hatte die Wohnzellen in den Sanatorien nach der Jahrhundertwende von allen privaten und persönlichen Schnörkeln gereinigt. Im Grunde wohnten hier nur mehr Krankheiten oder Fälle. Der Wesenskern dieses Wohnens ist darum auch im *Zauberberg* nicht an den Innenräumen, sondern an der Fassade abzulesen: »ein langgestrecktes Gebäude mit Kuppelturm, das vor lauter Balkonlogen von weitem löcherig und porös wirkte wie ein Schwamm« (18). Und wenn hier dennoch einmal Innenräume für die europäische *Décadence* sprechen, die in den Luft- und Lungenheilstätten logierte, so sind es Durchgangsräume: die (durchgehenden) Liegebalkone, die Gesellschaftsräume und Wandelhallen

und immer wieder die Korridore, wo Milchglaslampen das passierende Leben in ein bleiches Licht tauchen und Kokosläufer jedes Sterbenswörtchen verschlucken (22).

Manns Klassiker über die Sanatoriumswelt des Fin de Siècle erschien 1924 in der Retrospektive. Zu diesem Zeitpunkt waren die historischen Voraussetzungen des klassischen Sanatoriumsromans allerdings bereits ins Rutschen geraten. Nach dem Ersten Weltkrieg füllten sich viele Heilstätten mit Invaliden aller Art. Das Sanatorium verlor seine soziale Distinktion als Biotop der High Society und wurde zur medizinischen Klinik für chronisch Kranke umgenutzt beziehungsweise umgebaut. Seine Rolle als vorübergehend letzte Bleibe übernimmt nun das Hotel, in dem sich das Wohnen laut Benjamin für die Lebenden vermindert wie im Krematorium das der Toten (BENJAMIN: GS V.1, 292). Mit diesem Rollenwechsel ist auch ein Ortswechsel verbunden: Logiert wird jetzt nicht mehr vorzugsweise am luftigen Meer oder in den sonnigen Bergen, sondern in der »wilden Unregelmäßigkeit der Großstädte« (MUSIL, GW II, 527). Eine mentalitätsgeschichtliche Raumphysiognomik dieses urbanen Logierens im Hotel hat Siegfried Kracauer in seinem Traktat über den *Detektiv-Roman* entworfen. Kracauer konzentriert sich dabei auf die Hotelhalle, weil für ihn hier die Weimarer Gesellschaft ihr wahres Gesicht zeigt: als ein Menge von Wartenden, die »ohne voneinander zu wissen, doch alle durch ein gemeinsames Los verbunden« nebeneinander her leben und miteinander auf eine »Wandlung« hoffen, die ihrem Leben als Einzelne in der Gemeinschaft Sinn geben könnte. Das hatte Kracauer 1922 in seinem Feuilleton *Die Wartenden am modernen Leben* »in der Einsamkeit der großen Städte« diagnostiziert (KRACAUER: Werke 5.1, 383). Und so beschreibt er 1924 in seinem großen Essay über den Detektivroman auch das moderne Wohnen im Hotel (KRACAUER: Werke 1, 130–139). Für Kracauer hängt das Leben in der Hotelhalle mit dem Wohnen in den unpersönlich eingerichteten Hotelzimmern in einer problematischen Weise zusammen, weil die fehlende Individualisierung hier die Bildung einer Gemeinschaft verunmöglicht, die dort vonnöten wäre. Im Hotel wohnen für Kracauer keine wahren Menschen, sondern nur »Rudimente von Individuen«. Die »Darbietung der Oberfläche ist ihnen ein Reiz«, sie »entgleiten ins Nirwana der Entspannung, Gesichter verlieren sich hinter der Zeitung, und die künstliche Dauerbeleuchtung erhellt lauter Mannequins« (KRACAUER: Werke 5.2, 137).

Im Hotel wohnt mit anderen Worten genau jenes moderne Individuum, das Helmuth Plessner in seinem soziologischen Klassiker *Grenzen der Gemeinschaft* ebenfalls 1924 als »kalte Persona« beschrieben hat (LETHEN: Verhaltenslehren der Kälte, 75–95). Zeremonielle Umgangsformen und gesellschaftliches Prestige verhelfen den Menschen zwischen den Kriegen zu jener

»Unangreifbarkeit«, die ihnen »zugleich Raum und Anziehungskraft, Maske und Gesicht« sichert (PLESSNER: Grenzen der Gemeinschaft, 85). Solche ›kalten‹ Figuren häufen sich auch im Hotelroman der Neuen Sachlichkeit an zwei Umbruchstellen der Weimarer Republik: an jener zwischen der Inflationszeit und der Stabilisierungsphase um 1924/25 und an jener zwischen den ›Goldenen Zwanzigern‹ und der Weltwirtschaftskrise um 1929/30. Raumphysiognomiken wie die von Kracauer und Verhaltenslehren der Kälte (Lethen) wie die von Plessner differenzieren sich hier auch sprachlich als alternative Überlebensstrategien aus, wie man sich in einem fremden Logis wie zuhause einrichten kann.

Am ersten Häufungspunkt 1924/25 exerziert Arthur Schnitzler in seiner Gesellschaftsnovelle *Fräulein Else* ganz ähnlich wie Thomas Mann im Rückblick vor, wie in der patriarchalischen Gesellschaft der Jahrhundertwende eine tödliche Kälte noch die intimsten Familienverhältnisse vereiste. Das Drama der Titelfigur Else spielt sich fast ausschließlich zwischen Zimmer und Hotelhalle ab. Überhaupt ist die Texthandlung Kracauers physiognomischer Theorie über den Detektivroman wie aus dem Gesicht geschnitten. Die Oberflächlichkeit, mit der die Luxusgesellschaft in einem Trentiner Kurhotel miteinander umgeht, wird von Schnitzler auch formal radikal umgesetzt: durch den inneren Monolog, der die in sich eingekapselte Else völlig absorbiert. Ihre monologische Phantasie verdichtet die mondänen Mitbewohner, denen die neunzehnjährige Tochter eines bankrotten Vaters wehrlos ausgeliefert ist, psychoanalytisch zum Hotelkörper, der sich übermächtig vor ihr aufbaut: »Wie riesig es dasteht das Hotel, wie eine ungeheuere beleuchtete Zauberburg. Alles ist so riesig« (SCHNITZLER: *Fräulein Else*, 78). Ja diese Hotelbewohner dringen in der Figur des erpresserischen Kunsthändlers Dorsday regelrecht in Elses Körper ein, so dass sie ihr phantasmatisch innewohnen. Das symbolische Zentrum dieses Wohnalptraums ist auch hier die Hotelhalle: »Ich irre in der Halle umher wie eine Fledermaus«, phantasiert Else (108). Und mit ihren fahrigten Gedanken flattern auch die Lesenden durch die Hotelhalle, um dort den privatesten Schrecken zu erleben, den dieser Gesellschaftsraum enthält. Hier entblößt die drangsalierte Else den schockierten Hotelgästen ihren Körper und zeigt ihnen die nackte Wahrheit: »ein anständiges junges Mädchen aus guter Familie«, das von ihren Familienangehörigen und damit von allen guten Geistern verlassen ist (115 f.).

Ihr eigenes Hotelzimmer dagegen, auf das Else von der verstörten Hotelgesellschaft gebracht wird, ist aller Privatheit entkleidet. Das Wohnen darin schrumpft auf ein Mittel zum Überleben zusammen. Dieses kann die junge Frau in Schnitzlers rabenschwarzem Gesellschaftsbild nur im Selbstmord finden. Das Hotelzimmer reduziert sich in den letzten Sätzen des Textes auf

das Schlafmittel, mit dem sich Else vergiftet: »Wo ist das Veronal?« deliriert sie. »Ich muß noch warten. Sie begleiten die Tante zur Türe. Auf dem Nachttisch muß es ja stehen, das Glas mit dem Veronal. Wenn ich es austrinke, ist alles vorbei« (126 f.). – »Wo ist das Veronal? Ich möchte mein Veronal trinken. Aber ich kann meinen Arm nicht ausstrecken« (129). »Ha, ich kann ja, kann ja. Ich bewege die Hand, ich rege die Finger, ich strecke den Arm, ich sperre die Augen weit auf. Ich sehe, ich sehe. Da steht mein Glas. Geschwind, ehe sie wieder ins Zimmer kommen« (129).

Die literarische Wissensgeschichte des Fin de Siècle hat unlängst auf den Zusammenhang von Schnitzlers Novelle mit der öffentlichen Veronal-Kultur hingewiesen, die die Public Health-Debatte im frühen 20. Jahrhundert nachhaltig geprägt hat (KLINGER, Veronal Sleep). Vor diesem Hintergrund gelesen, ist Elses Rückzugsversuch aus dem verlorenen Privaten (aus ihrem Hotelzimmer) ins vermeintlich Privateste (ins Veronal) aussichtslos. Besser sieht es da zunächst für Gabriel Dan aus, den Ich-Erzähler von Joseph Roths *Hotel Savoy*, als auch er 1924 nach seiner Entlassung aus der russischen Kriegsgefangenschaft »an den Toren Europas« anklopft (ROTH: Werke IV, 149). Das legendäre *Savoy* steht heute noch im polnischen Łódź an der Ulica Traugutta Romualda 6. Es verspricht bei Roth »Wasser, Seife, englisches Klosett, Lift, Stubenmädchen in weißen Hauben, freundlich blinkende Nachtgeschirre wie köstliche Überraschungen in braungetäfelten Kästchen; elektrische Lampen, aus rosa und grünen Schirmen erblühend wie aus Kelchen; schrillende Klingeln, die einem Daumendruck gehorchen; und Betten, daunengepolsterte, schwellend und freudig bereit, den Körper aufzunehmen« (149). Aber das »Riesenhôtel Savoy mit den 864 Zimmern« hält sein Versprechen nicht (156). Die Reintegration des Ostjuden aus der der alten k. und k. Donaumonarchie in die hygienisch modernisierte europäische Gesellschaft scheitert. Wie auf der spätexpressionistischen Einbandzeichnung der Erstausgabe von Georg Salter ist auch in der gebauten Gesellschaftsmetapher des literarischen *Savoy* das Unterste zuoberst gekehrt (Abb. 38).

Weil der Moloch die mathematisch schöne Ordnung verschlingt, in der die Logiergäste untergebracht sind, ist Gabriels Zimmer 703 eines der billigsten. Es liegt genau im sechsten Stock, das heißt nur fast ganz oben (150). Dort scheint Gabriel alles so »vertraut«, als hätte er »schon lange darin gewohnt«, alles kommt ihm »heimisch« vor »wie in einer Stube, in der man eine Kindheit verbracht, alles beruhigend, Wärme verschüttend, wie nach einem lieben Wiedersehen. Neu war nur der Zettel an der Tür, auf dem zu lesen stand: *Nach zehn Uhr abends wird um Ruhe geben. Für abhanden gekommene Schmuckstücke keine Haftung. Tresor im Hause. Hochachtungsvoll Kaleguropulos, Hotelwirt*« (151.). Aber genau durch diesen Zettel weicht das neue Logis von

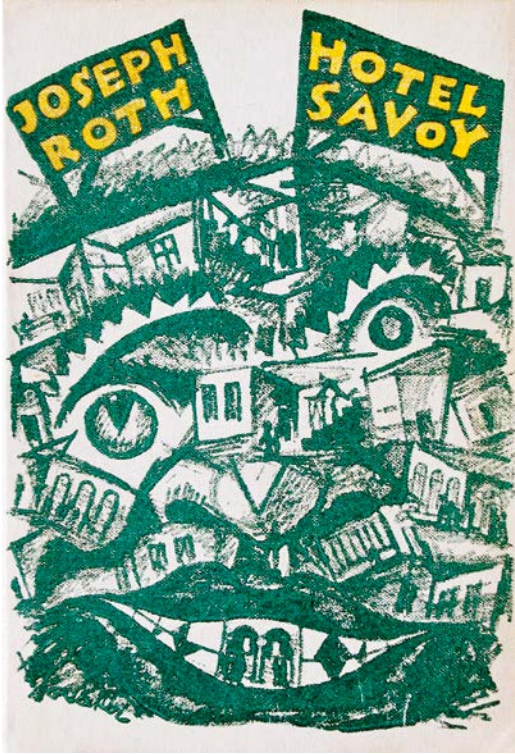


Abb. 38: Einbandzeichnung von Georg Salter für die Erstausgabe von Joseph Roths Hotel-Roman *Hotel Savoy*, 1924.

Gabriels Kinderstube ab, und an diesem Zettel hängt alles. Er vermerkt, warum Gabriel hier nicht wohnen und bleiben kann: Das westeuropäische Ordnungsregime ist dem ostjüdischen Immigranten feindlich gesinnt, der kapitalistische Safe bleibt dem proletarischen Tagelöhner verschlossen, und der ominöse Hoteldirektor Kaleguropulos entpuppt sich als der korrupte alte Liftboy Ignatz, der die armen Schlucker in den oberen Etagen aussaugt. Zwar verbrennt er am Ende zusammen mit seinem Hotel, das von einer revolutionären Meute angezündet wird. Das letzte Wort des Romans lautet vielversprechend: »Amerika« (242). Aber auch dieses Versprechen wird aller Wahrscheinlichkeit nach leer bleiben. Denn nach Amerika, wohin sich der Milliardär Bloomfield vor Typhus und Revolution absetzte, hat er seinen Sekretär Gabriel in einem feigen Abschiedsbrief allein zum Besuch – und das heißt auf Nimmerwiedersehen – eingeladen (238).

Auch wenn er dem Realitätscheck nicht standhielt: der Traum vom Logieren im amerikanischen Luxushotel war unstillbar. Ja er kam vielen Menschen in Deutschland in der durch die Massenmedien verbreiteten

Aufbruchstimmung der Roaring Twenties auf einmal ganz realistisch vor. Was sich hier mentalitätsgeschichtlich in kürzester Zeit verschob, verhilft am zweiten Häufungspunkt 1929/30 zwei jungen Autorinnen mit ihren Hotelromanen zum internationalen Erfolg: Vicki Baum mit *Menschen im Hotel* (1929) und Maria Leitner mit *Hotel Amerika* (1930).

Mit welcher Energie die Traumfabriken Film und Revue die Phantasie der kleine Leute vom Logieren im großen Stil versorgen, ist *das* Thema bei Vicki Baum. Nicht unkritisch, aber offen für die Wirklichkeit dieser populären Tagträume erfindet Baum dafür die Schlüsselfigur Otto Kringelein aus Fredersdorf. Mit ein paar Butterstullen und dem geplünderten Sparbüchlein im Gepäck verlässt der todkranke Buchhalter seine geizige Frau und das ewige Kaff, um es in der großen Stadt noch einmal so richtig krachen zu lassen: »Ich will vornehm wohnen!«, so lautet Kringeleins Devise für seine letzte Bleibe, als ihn das hochnäsige Personal des Berliner Luxushotels in ein Etablissement am Bahnhof abservieren will (BAUM: *Menschen im Hotel*, 14). »Das alles kann ich mir kaufen«, weiß Kringelein vom Fredersdorfer Kintopp her, wo er »auf dem billigsten Platz, zwischen Fabrikarbeitern« saß und »die riesengroßen und verzerrten Gestalten auf der Leinwand« anstarrte (46 f.). Aber erst der kostspielige »Logenplatz« in einem Berliner Kino verwandelt die mediale Phantasmagorie für den verzweifelten Provinzler in eine phantastische Wirklichkeit: »Daß der Film, von einem teuren Platz aus besehen, ein völlig anderes Gesicht zeigte, daß er dem Leben selber glich, wenn man nur Geld genug dafür bezahlen konnte, war eine der großen Erkenntnisse des Abends« (47). Und hier entlockt Baum der etymologischen Verwandtschaft zwischen der Loge und dem Logieren auch die doppelte Wahrheit über das moderne Logieren (KLUGE: *Etymologisches Wörterbuch*, 446 f.). Als Kringelein endlich in sein »schönes, vornehmes, teures Zimmer« einzieht, erlebt er eine lebensweltliche Transsubstantiation: »Er bekam Nr. 70, einen Salon mit Alkoven und Bad«, in dem er »jederzeit« baden kann, bis ihm das letzte Stündlein schlägt. So unreal das mondäne Interieur auch ist, es hält jeder Echtheitsprüfung stand: »Zimmer Nr. 70 war richtig. Hier gab es Mahagonimöbel, Ankleidespiegel, Seidenstühle und geschnitzten Schreibtisch, Spitzengardinen, Stilleben, mit toten Fasanen an der Wand, eine seidene Daunendecke im Bett – Kringelein befühlte dreimal hintereinander ungläubig ihre leichte Wärme und Glätte. Auf dem Schreibtisch stand ein imponierendes Schreibzeug aus Bronze, einen Adler darstellend, der mit zackig ausgebreiteten Flügeln zwei leere Tintenfüßer beschützte« (BAUM: *Menschen im Hotel*, 20).

So materialisiert sich drinnen der flüchtige Wunschtraum als ultimativer Wohnraum. Draußen jedoch, gleich vor »dem Fenster war kühler Märzregen,

Benzinluft, Autoschrei, gegenüber rannte eine Laufreklame mit roten, blauen, weißen Lettern eine Häuserfront entlang; wenn sie hinten zu Ende war, fing sie vorn wieder an« (20). Verwirrt schaut Kringelein diesem Lichtgewitter in den amerikanischen Nationalfarben »sechs Minuten lang zu«, bevor er sich mit einem Berliner Baum anfreundet, der auf einem »Inselchen von Erde mitten im Asphalt« steht und aussieht, »als müsse er gegen die Stadt geschützt werden« (20 f.). Die Loge, die das Lichtspieltheater verzaubert hatte, wird wieder entzaubert, wenn Kringelein sie ganz einfach als Wohnung – als *logis* oder *logement* – benutzt und zum Hotelfenster hinausschaut. Im urbanen Bauminselchen blitzt dann auf, was Kringeleins moderner Traum vom Logieren im Hotel im Grunde meint: ein insulares und isoliertes Dasein in der riesigen Leere der Großstadt. Sie steht bei Baum für die ganze Welt. »Kein Mensch kümmert sich um den andern Menschen im großen Hotel«, stellt der kleine Mann aus dem Provinzkaff resigniert fest. Jeder »ist mit sich allein in diesem großen Kaff«, das gleich danach »mit dem Leben im allgemeinen« verglichen wird (250). Man »wohnt hinter Doppeltüren und hat nur sein Spiegelbild im Ankleidespiegel zum Gefährten oder seinen Schatten an der Wand«. Und »noch zwischen den Hochzeitsreisenden in Nr. 134 liegt die gläserne Leere unausgesprochener Worte zu Bett« (250).

Noch greller, weil eindeutig kapitalismuskritisch beleuchtet Maria Leitner die große Einsamkeit beim modernen Logieren in ihrem Reportageroman *Hotel Amerika*. Hier wird ein phantastisches ›Neuyork‹ als Ideologie entlarvt und Amerika selbst zum Hotel der Hotels erklärt, eben weil die wahre Welt so anders aussieht. »Sie können hier im Hotel Amerika glänzende Studien machen«, belehrt Herr Fish den »schönen Alex«, der ihn bedient (LEITNER: *Hotel Amerika*, 24). Die Studienaussichten sind in diesem Etablissement für die Marxistin Leitner deshalb so glänzend, weil das Leben der Anderen hier so glanzvoll ist, für welches die Underdogs schufteten müssen. Warum die Herrschaften im »Hotel Amerika« schöner wohnen können, erklärt Leitner im Gegenlicht des Heilsarmeeheims »Onkel Sams Hütte«, wo die männlichen Angestellten in überfüllten »Gesellschaftsräumen« pennen müssen (36 f.).

Umso unmissverständlicher erscheint das schöner Wohnen im Hotel Amerika als kapitalistisch inspiriertes Blendwerk. Dort wohnt in einer seiner »merkwürdigsten Räumlichkeiten« Ingrid, die alte »Kaffeepflanzenbesitzerin aus Westindien, die ihr Zimmer in einen Miniatururwald verwandelt hat: mit zwei Palmen, einem Affen, der auf diesen Palmen umherklettert, einem Papagei und einem weißen Kakadu. Vor allem aber gibt es dank dieser Tiere sehr viel Schmutz, den die Besitzerin lediglich nach einem gewissen Plan wegräumen läßt. Es gibt in diesem Zimmer ›Wege‹, die rein zu sein haben, alles andere ist ›Wald‹ und hier soll der ›Naturzustand‹ aufrechterhalten bleiben«

(58). Die schwarze Putzfrau Celestina dagegen, die dieser Urwaldphantasie als lebende Staffage dient, wird selbst »nie auf einen grünen Zweig« kommen, weil sie dafür »viel zu verschwenderisch« sei (59). Das redet ihr nicht nur ihre chauvinistische Zimmerherrin ein, sondern das verraten auch die letzten Worte in diesem Roman, die Celestinas Tochter Shirley gehören. Sie denunzieren die Träume des Hotelpersonals vom Aufstieg in höhere Sphären als systemerhaltende Selbsttröstung. Shirley schaut auf die »hellerleuchteten, glitzernden, strahlenden Wolkenkratzer, die so nahe scheinen« und seufzt: »einmal wird das alles uns gehören« (314).

Der Traum wird sich, wenn überhaupt, im Himmel erfüllen. Auf ihn wurde schon ihre Mutter Celestina getauft. Das Hotel Amerika »steht« und bleibt am Ende vor Shirleys Augen und vor jenen der Lesenden »wie eine riesenhafte, ungeheure, hellerleuchtete Schachtel« stehen, »in die unzählige Menschen, unzählige Schicksale gepfercht sind, Menschen aus allen Klassen und aus allen Teilen der Welt, Reiche und Arme, Glückliche und Elende. Hier ist alles angehäuft, Hölle und Himmel, Trauer und Glück, Krankheit und Übermut. Von der höchsten Spitze des Hotelturmes aus, der über den Dachgarten hinausragt, durchsucht ein Schweinwerfer das Firmament. Er ist so leuchtend, als wollte er die Himmelskörper erblassen machen. Wonach sucht er? Nach etwas Neuem, noch nie Dagewesenem, das man hier auf Erden nicht finden kann?« (306 f.).

Leitner verschiebt die Frage nach der Zukunft des *American Dream* 1930 auf den Sankt-Nimmerleins-Tag. Der amerikanische Soziologe David Riesman hat allerdings schon kurz nach dem Zweiten Weltkrieg mit seiner eingängigen Theorie der *Lonely Crowd* (1950) eine bis heute populäre Antwort auf diese Frage geliefert. Einsam bleiben die modernen Subjekte in der Masse nach Riesman deshalb, weil sie beim Versuch, sich im Alltag einzurichten, immer mehr einem am Konsumverhalten von Ihrgleichen orientierten Konformitätsdruck nachgeben (RIESMAN: *The Lonely Crowd*, 19–25). Ein Prototyp dieses fremdbestimmten Lebens und Wohnens in der Moderne stellt das Logieren im Hotel dar.

Die Lebensbedingungen dieses Wohnens hat der Bauhausarchitekt und Stadtplaner Ludwig Hilberseimer ausbuchstabiert. Nach seiner Emigration 1933 avancierte Hilberseimer in der Nachkriegszeit am New Bauhaus in Chicago zu einem Mastermind des amerikanischen Städtebaus. Die Blaupause dazu entwarf er aber bereits 1927 in seinem urbanistischen Klassiker *Großstadtarchitektur* mit dem »Plan einer aus ihren Elementen sich aufbauenden Stadt für etwa 1 Million Bewohner« (HILBERSEIMER: *Großstadtarchitektur*, 18). Diese schiere Masse sollte zwischen funktional differenzierten Verkehrswegen in standardisierten Hochhäusern mit optimierter Wohnqualität mög-

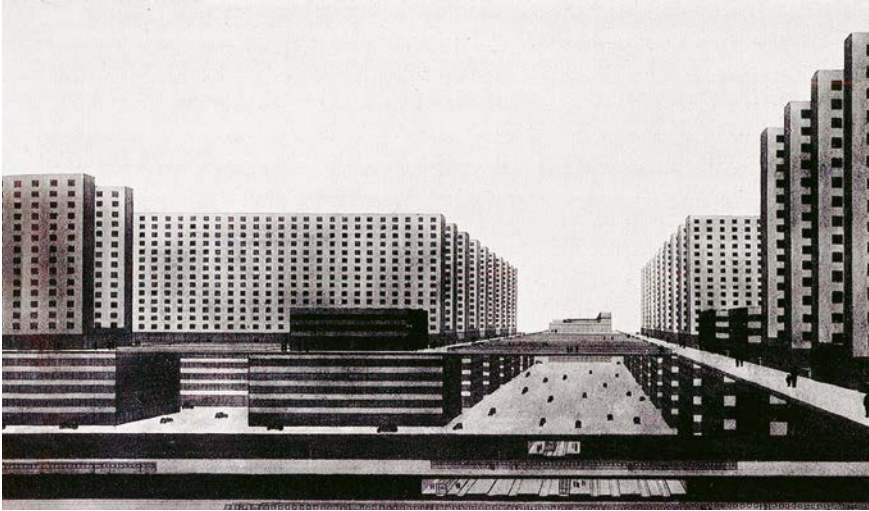


Abb. 39: Ost-West-Straße nach dem Schema einer rationalistischen Hochhausstadt in Ludwig Hilberseimers *Großstadtarchitektur*, 1927.

lichst effizient einlogiert werden (Abb. 39). Denn die Aufgabe, die die Zeit stellte, lautet in den Worten des Rationalisten Hilberseimer: Wie war das Wohnen in einer urbanisierten Gesellschaft »rein theoretisch, ohne jede Gestaltungsabsicht« nach einem objektiven »Schema« konstruierbar? Die Patentlösung, die Hilberseimer dafür fand, war das Hotel, wo nomadische Wohngemeinschaften in quasi unmöblierten Räumen logieren, Serviceangestellte etagenweise die Raumpflege versehen und die Bewohner zum Umzug einfach nur die Koffer packen müssen: »Jeder dieser Wohntrakte ist durch die Treppen- und Aufzugsanlagen bedingt, in je sieben Unterteile geteilt, welche auf jeder Etage je nach dem Bedürfnis in einzelne Wohnungen für eine beliebige Anzahl von Personen untergeteilt werden können. Jede Wohnung besteht aus einem großen Wohnraum, einer entsprechenden Zahl von Schlafräumen, Bad, Anrichte, Vorraum und Loggia. Ferner enthält jede Etage zwei Räume für das Bedienungspersonal, das, wie in einem Hotel, die ihm zugeteilten Wohnungen in Ordnung zu halten hat. Die einzelnen Wohnungen, deren Komfort mit allen Mitteln der Technik zu steigern ist, sind vollkommen eingerichtet, und zwar so, daß sich die praktikablen Möbel auf Tische und Sitzmöbel beschränken. Im Falle eines Wohnungswechsels ist nicht mehr der Möbelwagen, sondern nur noch die Koffer zu packen. Das Vorbild der Wohnung ist nicht mehr das Einzelhaus, mit seinen Unzulänglichkeiten als Massenhause, sondern das auf alle Bequemlichkeit und vollkommenen

Komfort eingestellte Hotel« (18 f.). Hier offenbart das Wohnen als phantasmatisches Logieren seine ganze existenzielle Widersprüchlichkeit. Die Subjekte richten sich in ihren Hotellogis nicht mehr selbst ein, sondern sie werden von einem höheren Willen, dem sie wortwörtlich unterworfen (lat. *subjectus*) sind, regelrecht darin eingerichtet. Das posthumanistische Subjekt, über das in letzter Zeit so viel geredet und geschrieben wird, lässt unmissverständlich grüßen (HAYS: Modernism and the Posthumanist Subject).

## 6 Hausen

Menschen haben schon immer gehaust. Das Hausen gehört zu den frühesten Wohnformen überhaupt. Dennoch bekommen das Wort und die Sache mit der allgemeinen Wohnungsverwüstung durch den Ersten Weltkrieg eine ganz neue Dimension. Seismografisch genau verzeichnet das Siegfried Kracauer 1928 in seinem Weltkriegsroman *Ginster*. Neben der quantitativen Häufung des Hausens im allgemeinen Kriegsvokabular war Kracauer insbesondere der qualitative Bedingungs-zusammenhang mit dem Krieg aufgefallen: »Das Stück Land im Osten war wieder frei. In den Zeitungen stand, daß die Feinde zu Tausenden in die Sümpfe getrieben worden seien. Vorher hatten sie im Osten gehaust, immer hausten die Feinde. Hunderttausende wurden gefangen genommen, das Publikum beglückwünschte sich zu den Ziffern. Es hatte sich so an die hohen feindlichen Zahlen gewöhnt, die ihm täglich ins Haus geschickt wurden, daß es erst von einer gewissen Summe an zu zählen begann« (KRACAUER: Werke 7, 55). Zwischen dem Wohnen und dem Hausen wird in diesem satirischen Pressespiegel aus der deutschen Heimat um 1915 eine kritische Demarkationslinie gezogen. Sie gleicht jener zwischen der eigenen Kultur und der feindlichen Barbarei. Das ›Hausen‹ des ›Feindes‹ wird zur minderwertigen Daseinsform erklärt, die durch militärische Kolonisierung verdrängt und vernichtet werden soll. Dieser Minderwertigkeit des Verdrängten entspricht seine Auflösung in reine Quantität, in statistische Zahlen, Ziffern und Summen. Das Hausen irgendwo in der Fremde erhält seine besondere Qualität demzufolge erst im Gegensatz zum Wohnen im eigenen Haus, mit dem es medial verbunden wird und auf das es konstitutiv bezogen bleibt.

Dieses Bedingungsverhältnis von feindlichem Hausen und Wohnen zuhause wird durch die Etymologie bestätigt und zugleich verkompliziert. Wortgeschichtlich meint *hausen* wie das lateinische *habitare* und das althochdeutsche *hūsôn* nämlich, dass jemand sich an einem fremden Ort häuslich niederlässt und sich diesen so durch Wohnen aneignet (GRIMM: DWB X, 657). Es ist gleichbedeutend mit dem Bleiberecht, das der Stärkere dem Schwächeren streitig macht, wo dieser vorher sesshaft war. Hausen ist also nicht allein das Ziel gewaltsamer Verdrängung, sondern auch das Mittel dazu: Man wohnt beim Hausen gleichsam jemanden von seinem Wohnort weg. Das heißt aber auch, dass diese Orte keine verwilderten Wohnstätten waren, sondern dass sie gewaltsam erst zu Wüsten, Äckern und Ruinen gemacht

wurden. Nachher musste man dort, so gut es ging, kärglich haushalten und konnte sie nur durch hartes Wirtschaften wieder emporbringen (658 f.).

Später verschob sich dann der Sprachgebrauch beim *Hausen* kollektivpsychologisch vom unwirtlichen Zuhause in der Fremde auf die verhassten Feinde selbst. Im Unterschied zum Logieren, mit dem es die Unsicherheit und Vorläufigkeit teilt, geht es beim Hausen stets um anfechtbare Daseinsberechtigungen und gewaltsame Platzansprüche. Und es geht um die unheimliche Dynamik, mit der fremdes Wohngeschick zum eigenen (gemacht) werden kann und umgekehrt. Am krassesten zeigen das die Wohnversuche in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs. Sie werden in einem medialen Kaleidoskop von der populären Feldpostkarte bis zum avantgardistischen Prosatext vielfach gebrochen reflektiert. Mit den überlebenden Kriegsheimkehrern kam freilich auch das Problembewusstsein nach Hause, dass die Demarkation zwischen fremdem Hausen und eigenem Wohnen eine Illusion war, und zwar sprachlich so gut wie politisch und sozial. Die Unterbringungssorgen für Versehrte und Vereinsamte wurde zur gesamtgesellschaftlichen Herkulesaufgabe.

Von linksintellektuellen Autoren wie Edlef Köppen, Bertolt Brecht oder Siegfried Kracauer kritisch reflektiert, führt sie in Obdachlosenasylen, Altersheimen und Erwerbslosenunterkünften zu staatlich verwalteten Wohnformen und Lebensläufen. Dieses hausende Wohnen in Institutionen hat Langzeitfolgen bis heute (ROBINSON: Institution and Home). Seine architektonischen und betriebswirtschaftlichen Chancen euphorisieren die Publikumsmedien des Neuen Bauens, seine mentalitätsgeschichtliche Provokation spiegelt sich in der bürgerlichen Memoirenliteratur (zum Beispiel bei Elias Canetti) und seine oft traumatische Realität versteckt sich in deren selteneren proletarischen Varianten (wie etwa bei Georg Glaser). Die ganze Komplexität dieses Hausens konzentriert sich schließlich im Phänomen der so genannten ›möblierten Herren‹, das durch die Literatur und Bühnenkunst bis weit in die Nachkriegszeit geistert. Über sie könnte man ein eigenes Buch schreiben. Eines übrigens, in dem auch möblierte Damen vorkommen müssten, von denen die Literatur erzählt, aber von denen man immer noch viel zu wenig weiß.

Unheimlich sicht- und lesbar wird sowohl das Hausen im Feindesland als auch seine Rückverschiebung in die Heimat auf Fotografien und Feldpostkartengrüßen aus den Schützengräben des Ersten Weltkriegs. Im zermürbenden Stellungskrieg versuchten Millionen kriegsmüder Infanteristen ihr verlorenes Zuhause unter freiem Himmel zurück zu erobern. Die Häuslichkeit, die so im Feld evoziert wurde, sah auf beiden Seiten der Front mehr oder weniger improvisiert aus (Abb. 40a und 40b). Dieweil verbreiteten die staatlichen Propagandamaschinerien auf kolorierten Feldpostkarten in Genrebildern



Abb. 40a: Britische Offiziere in einer Schützengrabenküche bei Miraumont-le-Grand, 1916 (Wikipedia Commons).



Abb. 40b: Im Unterstand eines deutschen Offiziers, eingerichtet mit dem Hausrat der geflohenen Zivilbevölkerung, Fotografie: Felix H. Man, 1915 (© bpk-Bildagentur).



Abb. 41: »O welche Lust Soldat zu sein...«, Feldpostkarte aus dem Schützengraben, 1915 (Privatbesitz).

vom trauten Beisammensein mit Versatzstücken aus dem bürgerlichen Salon offizielle Grüße aus dem Schützengraben: »O welche Lust Soldat zu sein...« (Abb. 41). Noch bizarrer erscheint das nach Hause geschickte Hausen im Feld auf einer Ansichtskarte aus Leipzig aus dem für Deutschland verheerenden Weltkriegsjahr 1916. Unter zwei Innenaufnahmen des Gasthauses *Schützengraben* steht dort ein »Gruß aus dem Schützengraben in Leipzig, Brühl 63 (in nächster Nähe des Hauptbahnhofes)« (Abb. 42). Ein gespenstischer Vorbote moderner Erlebnisgastronomie, wo sich die daheimgebliebenen Gäste vor die dekorativen Wandmalereien des Schankraums wie in einen echten Schützengraben setzen konnten. In einer kruden Mischung aus Empathie und Telepathie mochten sie sich dort einreden, ihre Väter und Söhne hätten es draußen im Gaskrieg so gemütlich wie sie selbst bei Bockwurst und Bier.

Wie wildromantisch es sich in den Erdlöchern vor Arras und Verdun wohnen ließ, halluziniert Ernst Jünger 1920 in seinem berühmten Tagebuchroman *In Stahlgewittern*. Wie dreckig es ihnen dort wirklich gegangen war, rapportiert Edlef Köppen 1930 in seinem antimilitaristischen Montageroman *Heeresbericht*.

Jüngers Lagebericht »Vom täglichen Stellungskampf« von Douchy 1915 bis zur Somme-Schlacht 1916 beginnt mit einer surrealen Wohnszene zwischen



Abb. 42: »Grüß aus dem Schützengraben Leipzig, Brühl 63 (in nächster Nähe des Hauptbahnhofes)...«, Feldpostkarte aus der Heimat, 1916 (Privatbesitz).

Kaminfeuer und Kugelhagel: »Oft saß ich mit einem Gefühl behaglicher Geborgenheit am Tische meines kleinen Unterstandes«, erinnert sich der Stoßtruppführer Jünger, »dessen rohe, waffenbehängene Bretterwände an Wildwest erinnerten, trank eine Tasse Tee, las und rauchte, während mein Bursche an dem winzigen Ofen beschäftigt war, den Raum mit dem Geruch gerösteter Brotscheiben erfüllte. Welcher Grabenkämpfer kennt diese Stimmung nicht?« (JÜNGER: In *Stahlgewittern*, 122). Und während ihm die Geschosse um die Ohren pfeifen, schreibt er sich »die gewissenhafte Chronik des Abschnitts C« ins Notizbuch, »dieses kleinen, winkligen Stückes der langen Front, in dem wir zu Hause waren, in dem wir längst jeden verwachsenen Stichgraben, jeden verfallenen Unterstand kannten. Um uns ruhten in aufgetürmten Lehmwällen die Leichen gefallener Kameraden, auf jeder Fußbreite Boden hatte sich ein Drama abgespielt, hinter jeder Schulterwehr lauerte das Verhängnis, Tag und Nacht, sich wahllos ein Opfer zu greifen. Und doch empfanden wir alle ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zu unserem Abschnitt, waren fest mit ihm verwachsen« (122).

Mehr als die Wildwestromantik sind es die Vertrautheit mit dem dunkelsten Winkel und das Zugehörigkeitsgefühl zum letzten Loch, die dieses tödliche Hausen zu einem Residuum bürgerlicher Wohnphantasien machen. Auf der Folie von Walter Benjamins Interieurtexten gelesen, zeigt sich Jüngers Karl May-Reminiszenz als ein schrecklicher Wiedergänger. »Hinter den schweren gerafften Kelims« der orientalistischen Gründerzeitwohnungen, zwischen den Abenteuer- und Kriminalromanen seiner Bibliothek, »feiert der Hausherr« bei Benjamin »seine Orgien mit den Wertpapieren, kann sich als morgenländischer Kaufherr, als fauler Pascha im Khanat des faulen Zaubers fühlen, bis jener Dolch im silbernen Gehänge überm Divan eines schönen Nachmittags seiner Siesta und ihm selber ein Ende macht« (BENJAMIN: *WuN* 8, 15). Der Tod, der im ›gemütlichen‹ Unterstand zusammen mit dem Stoßtruppführer Jünger hauste, ist im Allerheiligsten des Bourgeois also immer schon dagewesen. Bei Jünger erwischt dieser Tod freilich nur die anderen Grabenkämpfer. Und auch bei Benjamin haust die Leiche im Gründerzeitinterieur letzten Endes nur symbolisch.

Im antimilitaristischen *Heeresbericht* von Edlef Köppen dagegen wird das Sterben zur brutalen Wirklichkeit für alle. Wohnen heißt für Adolf Reisiger und seine Kameraden schon 1915, als man den offiziellen Kriegsberichten zuhause noch glauben mochte, wie Tiere in Erdlöchern hausen und verrecken: »Rechts außerhalb der Batterie wohnt die Mannschaft. Da ist Loch neben Loch. Die Wände aus dickem Lehm. Das Dach aus Rübenköpfen auf Teerpappe. Ohne Fenster, ohne Tür. Die Eingangsöffnung verschließt eine Zeltbahn. Das genügt, um die Wärme der kleinen Kanonenöfen reichlich zu

halten. Stühle und Tische gibt es nicht, und die Erde, nur in weniger besser möblierten Räumen mit Holzrosten bedeckt, bildet das nicht sehr breite Bett. Drei Mann schlafen in jedem Loch. Am äußersten Ende siehst du den Unterstand des Batterieführers. Mosel haßt jeglichen Komfort. Schon ein Ofen war ihm so lange zuwider, bis seine Füße streiken wollten. Jetzt brennt das Feuer und macht es ihm möglich, auf einer Margarinekiste Briefe zu schreiben. Und seit drei Monaten von Sonntag zu Sonntag die Meldung an die Abteilung: daß der Zustand der Mannschaft unverändert gut, der Munitionsbestand unverändert der gleiche, und im übrigen an der Front keinerlei Neuigkeiten festzustellen seien« (KÖPPEN: Heeresbericht, 32).

Diese Szene wird von Köppen wie viele andere in seinem Montagroman krass gegen die Kleinbürgeridylle geschnitten, die Reisiger auf Urlaub daheim in der guten Stube erwartet: »Reisiger saß im Bunker. Es regnete, wurde eine schmierige Nacht unter schmierigem Himmel. Vorgestern Deutschland, am weißgedeckten Tisch zwischen Vater und Mutter, verlegen um irgendein Wort, Gespräch. – Gestern im Zug, unter schweigenden Soldaten. – Jetzt hier. Urlaub war gewesen? Was wußte Reiser davon? Es blieb nicht mehr als ein Film, zu schnell gedreht, ungeschickt geschnitten, überhitzt, überhitzt, zu Bildchen, zu Fetzen zerrissen. Schlagwortzeilen, zusammenhanglos, unbegründbar, Wirrwar ohne Ordnung und Gesetz.« – »Der Film reißt.« – »Fragt der Vater: ›Na Junge, wollen wir heute ein Pülleken Sekt trinken?‹ Antwortet der Sohn, der Unteroffizier Reisiger: ›Ja, oh ja, gern!‹ – Und denkt: Ob meine Batterie heute abend Wasser holen durfte?« (244, 247, 251). Mit dieser Montagetechnik diagnostiziert Köppens *Heeresbericht* die mentale Verbindung zwischen Schützengraben und guter Stube so sachlich wie kein zweiter Weltkriegsroman. Und kaum ein anderer vollzieht sie formal so konsequent nach.

Die offizielle Kriegsrhetorik hatte das Hausen zum Fremdstereotyp erklärt und so die Verbindung zum Wohnen daheim verdrängt. Wie explosiv diese Verdrängungsenergie menschlich wie politisch wirkte, als die traumatisierten Überlebenden von den Schlachtfeldern nach Hause kamen, erzählt Bertolt Brecht in seiner Parabel »Nordseekrabben« oder *Die neue Bauhaus-Wohnung*. Sie erschien am 9. Januar 1927 zum ersten Mal im Feuilleton der *Münchener Neuesten Nachrichten* und wurde später auch noch von verschiedenen anderen Medien abgedruckt (BRECHT: GBA 19, 637f.). Für den Marxisten Brecht war das eigentliche Problem nicht die »große Schar von Männern«, die jetzt »nach Hause kam, deren Sitten etwas gelitten hatten und deren Gewohnheiten Leuten, für die sie gekämpft hatten, auf die Nerven fielen«. Es waren die Karrieristen unter ihnen, die »man durch kein gütliches Zureden mehr aus ihren gekachelten Badezimmern herauslocken« konnte, »nachdem sie

einige Jahre ihres Lebens in verschlammten Schützengräben herumliegen mußten«, und die dieses Trauma nun ihrerseits verdrängten (267).

So zum Beispiel ein gewisser Kampert (nomen est omen), der aus den Schützengräben von Arras und Ypern in eine topmoderne Wohnung einzieht, die er zusammen mit seiner Frau im schicken Bauhausstil einrichtet. Der einfache Soldat Kampert wird »wieder Ingenieur bei der A. E. G. und stand von dem Moment an, wo er alles, was er aus dem Felde mitgebracht hatte, also Privatwäsche, Taschenmesser, Armbanduhr, ja sogar seine Tagebücher, zusammen mit seiner verlausten Feldgrauen in eine Kiste stopfte und die Kiste durch sein Dienstmädchen aus der Welt schaffen ließ, eisern auf dem Standpunkt: ein Mann, der gezwungen war, ein miserables Leben zu führen, habe einen Anspruch darauf, den Rest seines Lebens unter einer Daunendecke zu schlafen und in einer stilreinen Umgebung zu speisen« (268). Dafür zieht sich der Neubürgerliche Ingenieur Kampert gerade nicht in ein altmodisches Interieur zurück. Er verschanzt sich vielmehr siegessicher in einem Produkt des damals modernsten »Maschinenstils, des *technischen* Stils« (BEHRENDT: Der Sieg des Neuen Baustils, 60).

Den *Sieg des neuen Baustils* hatte der Frontsoldat und spätere leitende Angestellte im preußischen Ministerium für Wohnungsbau Dr. Ing. Walter Curt Behrendt in seiner Kampfschrift von 1927 auch dem Neuen Wohnen prophezeit. Brecht lässt seinen Kampert als Handlanger dieser Prophezeiung »zwei simple bürgerliche Zimmer« zu einer »Ausstellungshalle« umbauen (269): »eine große Halle und nur ein paar einfache Sitzgelegenheiten drin«, »eine leichte japanische Strohmatte vor einem ungeheuren schrägen Fenster« (269), »eine Garderobenkammer mit eingebauten Schränken im schlichtesten Hellgrün«, »ein Badezimmer, in dem nichts fehlte« und »eine Küche, die hygienisch unantastbar blieb« (272). Dieses asketische Wohngehäuse wird vom Ich-Erzähler sachlich, ja fast schon militärisch diszipliniert verzeichnet, als er bei seinem alten Kameraden Kampert auf Besuch ist. Sein Begleiter aber, der ehemalige Leutnant Müller, durchschaut das Ganze als eine moderne Festung zum Hausen auf Highendstufe. Und weil der verdrossene Müller das unverkennbare Sprachrohr Brechts ist, darf er Kamperts Wohnburg am Ende auch noch verbal zerstören, nachdem er sie auf einem grotesken Vandalenzug bereits materiell ruiniert hat: »My home is my castle.« Das ist Müller-Brechts lapidarer Kommentar, als er auf dem Bechsteinflügel der Kamperts provokativ mit einem Brieföffner eine Büchse Nordseekrabben aufbricht und ungeschickt Tomatenwhisky darüber vergießt (275).

Mit seiner Parabel vom Hausen zuhause nach dem Krieg stellt Brechts Feuilleton die Optik für die sozialen Verwerfungen dieser epochalen Wohn-

form scharf. Ihre alltägliche Realität kannte keiner so genau wie Brechts Berufskollege Siegfried Kracauer, aus dessen Weltkriegsroman *Ginster* die in der Einleitung zu diesem Kapitel zitierte Formel vom feindseligen Hausen stammt. Als Feuilleton-Mitarbeiter der *Frankfurter Zeitung* hatte sich der studierte Architekt und autodidaktische Soziologe Kracauer regelrecht auf diese Daseinsform spezialisiert, die in der Weimarer Republik massenhaft vorkam. Dabei müsste man wohl richtiger von einer Uniform des Wohnens sprechen. Denn Kracauer beobachtet nach dem großen Krieg in allen europäischen Großstädten ein rasch anwachsendes »Volk auf Abbruch«, das der bürgerlichen Wohnideologie spottete. Der Einspruch dieser »Vegetation der kleinen Leute« gegen die bürgerlichen Wohnburgen ist für den historischen Materialisten, der Kracauer (auch) war, ganz naturgemäß: »Während die höhere Gesellschaft in den vier Wänden der Autos und Wohnungen verschwindet, wachsen sie überall aus den Häusern hervor« (KRACAUER: Werke 5.2, 575). Aber die »Stadtlandschaft«, die sie bevölkern, ist vom Menschen »geschaffen«, ihr Zuhause ist die von der Gesellschaft organisierte Öffentlichkeit. Deshalb macht sich der Stadtethnologe Kracauer in die »Hohlräume« Berlins auf, spricht: in die Berliner *Arbeitsnachweise* und Jobvermittlungen, in denen Arbeitslose und Ausgesteuerte ironischerweise zum bürgerlichen Wohnen diszipliniert werden sollten. An diesem »für die Erwerbslosen typischen Raum« ließ sich laut Kracauer in den Jahren der Weltwirtschaftskrise der Raum der Moderne schlechthin konstruieren (KRACAUER: Werke 5.3, 248 f.).

Die Formel für diese Konstruktion ist der Widerspruch von Hausen und Wohnen. Kracauers Analyseschlüssel ist die Sprache. Gerade hier nämlich, so fällt ihm auf, in diesem »Gegenteil eines Heims« (249) wird zum Respekt von fremdem Hab und Gut aufgefordert: »Arbeitslose, hütet und schützt allgemeines Eigentum«, liest Kracauer einem Warnschild in einem Metallarbeiternachweis ab. Dessen einziges Mobiliar besteht aus ein paar »Tischen und Bänken, solider rechtwinkliger Ware« (252). Die Warnung klingt absurd, und ihre Verfasser mochten sich nichts Böses dabei gedacht haben. Aber eben in dieser unbewussten Verschreibung erkennt Kracauer »das Genie der Sprache: daß sie Aufträge erfüllt, die ihr nicht erteilt worden sind, und Bastionen im Unbewußten errichtet« (253). Mit ihnen hielten sich die zuhause Wohnenden alle Anderen vom Leibe, die zuerst in den Schützengräben und nun auch daheim nur noch hausen konnten. Und weil das »ohne die störende Dazwischenkunft des Bewußtseins« geschah (250), funktionierte es umso tadelloser. Die »Passage, durch die der Arbeitslose wieder ins erwerbstätige Dasein gelangen« sollte, *musste* im Interesse der wohnberechtigten Gesellschaft deshalb »stark verstopft« sein (249).



Abb. 43: Wärmehalle für bedürftige und erwerbslose Menschen in Berlin-Weißensee, anonyme Fotografie, 1929 (© bpk-Bildagentur).

Nach diesem Eigentumserhaltungssatz der Klassengesellschaft hausten Hunderttausende von Arbeitslosen in den Berliner *Wärmehallen* und *Tagesheimen* (Abb. 43). »Die Überdeutlichkeit der Wärmevorrichtung« in der Mitte des Raumes rief Kracauer »jene Ofenanlage ins Gedächtnis zurück, die wir während der Militärzeit in unserem Mannschaftsraum dazu benutzten, um dünne Kartoffelscheiben zu rösten« (KRACAUER: Werke 5.3, 422). Noch trister als in diesen umgebauten Tramdepots und neu möblierten Maschinenhallen sah es in den Berliner *Tagesheimen* aus, die die Stadt in früheren Wohnungen einrichtete (424). Gerade ihre schreckliche Gemütlichkeit verriet den eigentlichen Zweck, mit dem die bürgerliche Gesellschaft hier ein »Bollwerk gegen die Öde draußen« errichtete (425). Das »girlandengeschmückte Oval« mit der dreimal schreienden Aufschrift »Fröhliche!!! Weihnachten!!!« machte unüberhörbar klar: Diese »letzte Zuflucht«, die einst eine bürgerliche Stube war, *sollte* für die Sozialrentner und Unterstützungsempfänger eine »Sackgasse« sein (424 f.).

So endeten in der späten Weimarer Republik immer mehr Menschen in Erwerbs- und Obdachlosenasylen, Herbergen und Hospizen, Jugend- und Altersheimen, Junggesellenhäusern und Ledigenheimen für berufstätige

Frauen. In diesen Institutionen wurde das Wohnen ohne eigene Wohnung offiziell eingeübt. Was die Arbeitermassen seit der Industrialisierung zur bürgerlichen Norm umerziehen und gleichzeitig davon fernhalten sollte (GESCHICHTE DES WOHNENS III, 639 f.), das erlebte zwischen den Kriegen ein Revival. Und es erfuhr gleichzeitig einen quantitativen wie qualitativen Maßstabssprung. Als leitende Angestellte kommunaler Wohnbauprogramme setzten sich insbesondere progressive Architekten und Stadtplaner systematisch für das moderne Hausen ein. Zum ideologischen Brennpunkt wurden Ledigenheime oder so genannte Boardinghouses, wie man sie aus Amerika kannte, insbesondere solche für weibliche Angestellte. Am konsequentesten umgesetzt wurden die »modernen Ledigenheimvorstellungen«, die »von vielen als absurd und von manchen als existentiell gefährlich« eingestuft wurden, im sozialdemokratisch regierten Frankfurt am Main (EISEN: Vom Ledigenheim zum Boardinghouse, 18).

Weil der Frankfurter Chefarchitekt Ernst May sein Heilsversprechen durch Massenwohnungsbau vom anarchischen ›Herumlungern‹ Schutzbedürftiger und Obdachloser bedroht sah, musste sich sein *Neues Frankfurt* speziell um sie kümmern (HENDERSON: Building Culture, 344 f.). Zu zwei Ledigenhäusern von Bernhard Hermkes mit 43 respektive 100 Wohnungen für berufstätige Frauen schreibt May: »Während die Wohnungen an der Adickesallee infolge ihrer Größe für die minderbemittelte Schicht der erwerbstätigen Frauen nicht zugänglich sind, erstrebte der Frauen-Wohnungsverein e. V. an der Platenstraße die Errichtung von billigen Kleinstwohnungen« (MAY: Fünf Jahre Wohnungsbautätigkeit, 99). Das entsprach exakt der Wohnung für das Existenzminimum, die der Frankfurter CIAM-Kongress im gleichen Jahr mit dem demografischen Argument der progressiven »verselbständigung des Individuums – auch der Frau« international propagierte (DIE WOHNUNG FÜR DAS EXISTENZMINIMUM, 17). Dabei glich der große Planer May seine kollektivistischen Überzeugungen mit der Lebensrealität der Ladenmädchen und Stenotypistinnen ab. Die »Prüfung der geeignetsten Wohnform ergab, daß der Charakter eines Heims auf gemeinwirtschaftlicher Grundlage zu vermeiden sei, um der im Erwerbsleben stehenden selbständigen Frau die notwendige äußere Unabhängigkeit zu geben. So entschloß man sich zu einem abgeschlossenen selbständigen Kleinstwohnungstyp« (MAY: Fünf Jahre Wohnungsbautätigkeit, 99). Auf diese Weise sollten in Mays Frankfurt alle alleinstehenden Menschen typenspezifisch und altersgerecht einquartiert werden. Das Hausen wurde sozusagen industriell ausdifferenziert.

Diese Lösung, aber auch die Probleme zeigen sich modellhaft im Frankfurter Altersheim der Henry und Emma Budge-Stiftung der CIAM-Architekten Mart Stam und Werner M. Moser. Es wollte seinen betagten Bewohnerinnen

13

Blick von Weifen in den Hof  
View of court from the west  
Vue de la cour du côté ouest



14

Gefamtenicht von Südweifen  
Total view from southwest  
Vue principale du côté sud-ouest



15

Südseite mit den Balkonen  
Southern side, with the balconies  
Côté sud avec les balcons



16

Anficht der Südweifen-Ecke  
View of south-western corner  
Vue de la partie sud-ouest



161

Abb. 44: Das Altersheim der Henry und Emma Budge-Stiftung in Frankfurt am Main von Mart Stam und Werner Moser mit Fotografien von Ilse Bing publiziert in der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt*, 1930.

und Bewohnern »alle Vorteile, alle Reize einer eigenen Wohnung« bieten und dennoch »Gleichheit« garantieren »d. h. dasjenige Element, das den Gemeinschaftssinn fördert und alle gleichberechtigt und gleichpflichtig macht« (STAM/MOSER: *Das Altersheim*, 158 f.). Die Aufgabe war für die sozial engagierten Funktionalisten Stam und Moser nur durch die serielle Organisation von Kleinstwohnungen zu lösen. In ihrem lichtdurchfluteten Stahlbetonskelettbau in Zeilenbauweise mit langen Zimmer- und Balkonfluchten, wie man sie von der »hygienischen« Sanatoriumsarchitektur her kennt, musste man das Gefühl bekommen, wie in einer Fabrik zu wohnen (Abb. 44).

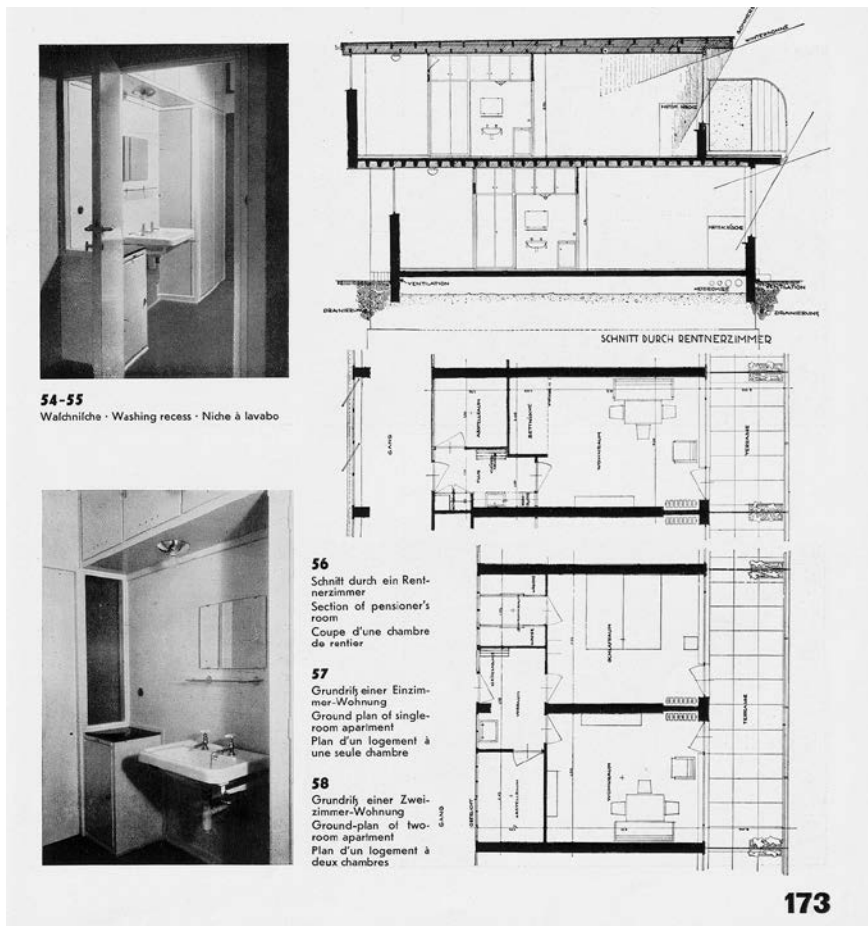


Abb. 45: Waschnische, Schnitt und Grundrisse einer Altenwohnung im Altersheim der Frankfurter Budge-Stiftung, Fotografie: Ilse Bing, *Das Neue Frankfurt*, 1930.

Gegen diesen antimodernistischen Affekt kämpften Mays PR-Spezialisten mit vereinten Kräften an: »Alle Räume sind so klein wie nur möglich; die Raumbegrenzungen sind möglichst offen und durchsichtig gestaltet, um so jeden bedrückenden und beengenden Eindruck von vornherein auszuschließen«, heißt es beschwichtigend bei Stam und Moser (STAM/MOSER: *Das Altersheim*, 174). Den optischen Beweis dafür sollten die Architektur-fotografien von Ilse Bing liefern. Sie inszenieren die winzigen Rentner-zimmer von der Größe eines Schlafwagenabteils oder einer Schiffskabine als offene Nischen (Abb. 45). Als Wohnräume wirken diese fotografierten

Zimmer allerdings reichlich aseptisch. Dass es sich darin trotz allem ganz gut leben ließ, demonstriert der Dokumentarfilm *Wo wohnen alte Leute* von Ella Bermann-Michel. Im Gegensatz zu Bings unterkühlten Architektur Fotografien betont Bermann-Michels Film vor allem die warme, menschliche Seite des Hausens in der modernen Rentnerfabrik. »*Wo wohnen alte Leute?* wirkt in mehrerlei Hinsicht unbeholfen«, schreibt der Filmhistoriker Thomas Elsaesser kritisch dazu: »Die Menschen, die die Kamera ins Bild bringt, wirken schwerfällig und linkisch, viele der Einstellungen finden nicht zu einer szenischen Form, und nur manchmal glückt der Inszenierung eine visuell ansprechende Idee« (ELSAESSER: Die Stadt von morgen, 404). Doch gerade das Unprofessionelle an dieser Inszenierung bringt die nötige Nestwärme in die von Stam und Moser kalkuliert verglaste Wohnbatterie. Und damit das auch dem größten Skeptiker einleuchtete, schmuggelt Bermann-Michel extra noch ein altes Liebespaar in die funktionale Choreografie von Menschen und Maschinen im modernen institutionellen Wohnbetrieb hinein.

Nur wenige offizielle Dokumente erzählen so emotionale Geschichten vom organisierten Hausen in der Weimarer Republik wie Bermann-Michels Dokumentarfilm. Noch schwieriger lässt sich die inoffizielle Seite dieses Hausens rekonstruieren. Wie groß sein emotionaler Gehalt war, ist den 1953 veröffentlichten Jugenderinnerungen des kommunistischen Aktivisten und Schriftstellers Georg Glaser abzulesen (GLASER: Geheimnis und Gewalt). Darin werden die konkreten Aufenthaltsbedingungen in den Frankfurter Jugendheimen zwar nur flüchtig beschrieben. Umso tiefer ist der Einblick in das seelische Interieur eines fünfzehnjährigen Runaway, den Glasers Autobiografie *Geheimnis und Gewalt* gewährt. Die deprimierende Flucht des Jugendlichen vor der väterlichen Gewalt durch die Wohnheime der staatlichen Wohlfahrt findet einen einzigen Ruhepunkt: im Frankfurter Westenheim, das 1928 für 120 heimatlose Kinder und Jugendliche eröffnet worden war. Im »Billigheim«, wie es in Glasers Schlüsselroman heißt, diktierte der Sozialpädagoge August Verleger alias Varlegen den Insassen eine Wohnkultur aus Selbstverantwortung und Selbstverwaltung.

Erlebt hat sie Glaser aber bezeichnenderweise nicht drinnen, sondern draußen bei den Naturfreunde hütten: »Stets noch mit derselben ruhigen Freude erinnere ich mich der Wochenendfahrten und der Wiesen vor den Hütten, auf denen eine fröhliche, bunte Jugend lagerte, durchsetzt von den junggebliebenen Ahnen des Bundes, von denen jeder den anderen mit Du anredete. Und ich erinnere mich der Ferienschulen, Arbeiterhochschulen oder wie sie sich nannten. Der Lehrer, oft ein betagter, bekannter Mann der Wissenschaft, saß nackt bis auf ein Lendentuch unter einem Baum. Um

ihn geschart, im Grase liegend, eine Gemeinde braungebrannter, nackter Jungen und Mädchen. Jeder hatte das Recht, dem Lehrer ins Wort zu fallen, zu fragen und zu berichtigen. Wie leicht hatten wir das Unmögliche besiegt, aus unseren Träumen, unserer Freundschaft, der Sonne, der Bergluft und der Gesundheit unserer Leiber eine grenzenlose Zuversicht gewinnend« (GLASER: Geheimnis und Gewalt, 37). So gut gemeint das institutionalisierte Behausen der verwahten Jugend war und so dringend seine rationalen Lösungen auch benötigt wurden: Glasers nostalgische Wohnidylle im reformpädagogischen FKK-Look der zeigt, was ihnen fehlte: eine kameradschaftliche Brutwärme. Glasers Erinnerungsbild sticht nicht nur krass ab vom offiziellen Image der elektrifizierten Jugendbleibe mit Zentralheizung, wie sie *Das Neue Frankfurt* propagierte und in den Aufnahmen von Ilse Bing effektiv illustrierte (Abb. 46). Es enthält auch das ganze Verführungspotenzial, mit dem die Nazis wenig später die heranwachsende Generation vereinnahmte sollte.

Die Schreckensszenarien vom Hausen in der Institution, an die sich Glaser sonst fast ausschließlich erinnert, beweisen: Hier wohnen müssen bedeutete für die heimatlosen Minderjährigen ums nackte Überleben kämpfen. Ein solcher Überlebenskampf prägte nach Kriegsende auch die junge Generation des krisengeschüttelten Bürgertums. Zwar wurde die Kampfzone, in der diese geistig Obdachlosen hausten, systematisch sublimiert. Aber sie hinterließ in den vaterlosen bürgerlichen Subjekten doch tiefe Narben. Ein besonders eindrückliches Zeugnis davon legt Elias Canetti in seinen autobiografischen Erinnerungen aus den Frankfurter Inflationsjahren 1921 bis 1923 ab. Im zweiten Band von Canettis Lebensgeschichte *Die Fackel im Ohr* (1980) trägt der provisorische Zufluchtsort den Namen Pension Charlotte. Dort führt der Sechzehnjährige mit seiner Mutter und den beiden Brüdern ein Leben »in zwei Zimmern, ziemlich gedrängt, viel näher mit anderen Menschen als je zuvor«. Es fand fast ausschließlich »mit den anderen zusammen an einem langen Pensionstisch« statt (CANETTI: Die Fackel im Ohr, 10).

Die Notgemeinschaft an diesem Tisch wird von der Pensionismutter Frau Kupfer, einer ausgemergelten Kriegswitwe, zusammen mit dem revanchistischen Asthmatiker Rebhuhn und seinem kriegsinvaliden Kontrahenten Schutt dominiert. Unter ihrer Fuchtel wird die Szene ganz vom Krieg beherrscht. Ja, der »kriegerische Konflikt« terrorisiert die Pensionäre gerade deshalb, weil sie alle alles daransetzen, seinen Ausbruch zu verhindern. Aber diese Mühe ist vergeblich. Wenn »die Rede auf den Ausgang des Krieges kam«, wird der freundliche Bankprokurist Rebhuhn »finster und böse« und zückt »blitzrasch« die Dolchstoßlegende (11). Und der pazifistische Schutt wird militant, »wenn der Name Spengler fiel«, den er mit dem Argument



**35**  
SÄUGLINGSPFLEGE: Koffenlofe Befrahlung durch die flädtischen Pflegeheilen. Aufnahme aus Berlin. Baby Care. Gratuitous irradiation in the Municipal Care Centres. Berlin Photo - Le traitement du nourrisson. irradiation gratuite aux Centres de traitement municipaux. Photo prise à Berlin - Phot. Cohnitz-Dephot

Für das einzelne Kind aber gilt es nicht nur akut drohende Gefahren zu beseitigen, sondern auch seinen Körper im ganzen zu kräftigen, ihn widerstandsfähig zu machen gegen die unvermeidliche Tuberkulose-Infektion und das Kind schließlich dem Berufe zuzuleiten, der ihm körperlich und geistig angemessen ist.

Dazu dient die Erholungsfürsorge, abgeflucht nach dem Grade der Kränklichkeit. Schon in der Großstadt selbst kann Luftbad und Gesundheitsplatz Heilfames wirken. Vor allem kann man den Eltern zeigen, was sie am Orte selbst für ihr Kind tun können. Die meisten Kinder aber müssen auf Wochen aus der Großstadt heraus. Sie müssen lollen und toben, sie müssen ruhen, schlafen und ordentlich essen. Dabei muß fast für jedes Kind entsprechend feiner Konstitution Klimareiz, Kurmittel, Ruhe und Bewegung besonders abgewogen werden. Zumeist wird Substanzaufbau erltrebt. Nicht selten aber wird übermäßiger Fetlanlatz günstig beeinflusst. Aber sicher kommt es nicht nur auf den medizinischen Erfolg dabei an, sondern auch auf die seelische Förderung, auf eine Reserve von Freude und Kraft, die die Kinder nach Hause zurückbringen. Schließlich bleibt die Fürsorge für das heimatlose Kind, das in den städtischen Heimen Aufnahme finden muß.

**80**



**36**  
ANKUNFT IN DER JUGENDBLEIBE - Arrival in the Youth Shelter - Arrivée au Logis des Jeunes  
Phot. Ilse Bing

Abb. 46: »Ankunft in der Jugendbleibe«, der Herbergsvater August Verleger interviewt einen heimatlosen Jungen im Frankfurter Westendheim, *Das Neue Frankfurt*, 1931.

killt: »An der Front war der nicht« (13 f.). So wird die »Pensionstafel« zum gemeinschaftlichen Kriegsschauplatz. Auf ihn müssen die Pensionäre aus den Unterständen ihrer Zimmer Tag für Tag ausfallen, ohne dass sich die Frontlinien merklich verschoben hätten (19). Einzig das skandalöse »Fräulein Rahm, ein schlankes, junges Mannequin, sehr blond, die modische Schönheit der Pension« widersetzt sich dem Wiederholungszwang und »kam nur manchmal zum Essen« – »um so mehr war von ihr die Rede« (10).

Mit der Schlachtordnung in der Pension Charlotte verwirren die *gender troubles* auch die Gefühle des pubertierenden Canetti. Sie treffen einen letzten,

aber entscheidenden Punkt beim Hausen: die Subversion und Inversion von sozialer Ordnung, ökonomischer Ordnung und Geschlechterordnung. Ihr historischer Testfall sind die ›möblierten Herren‹, die bei alleinstehenden und oft verwitweten Hauswirtinnen zur Untermiete wohnten. Ohne stabile Beziehung zu ihren Vermieterinnen und nur mit den rudimentärsten Wohnrechten versehen (die Benutzung von Küche und Bad war ihnen oft untersagt, von Damenbesuch ganz zu schweigen) mussten sich diese ›Zimmerherren‹ gleichsam auf feindlichem Gebiet häuslich einrichten. Andererseits waren die ›Schlummermütter‹ wiederum von ihnen abhängig, weil sie sonst ihre eigene Wohnung nicht hätten halten können. Warum diese Verstrickung für das bürgerliche Wohnen so verhängnisvoll war, erklärt Walter Benjamin in einem Nachtragstext zur *Einbahnstraße* unter dem Titel »Spurlos wohnen« mit der Macht der Gewohnheit. Die Endlichkeit dieser Macht war »im Bilde des ›möblierten Herrn‹ versammelt, wie er den Wirtinnen vor Augen steht« (BENJAMIN: WuN 8, 111). Wohnen heißt für Benjamins Bürgerinnen und Bürger in ihren »Plüschgelassen nichts anderes als das Nachziehen einer Spur, die von Gewohnheiten gestiftet wurde«. Sie mussten sich deshalb vorkommen wie einer, »welchem man ›die Spur von seinen Erdetagen‹ ausgewischt hat«, wenn ein Fremder in ihren Möbeln hauste (111). Anders gesagt: Wer so prekär wie die möblierten Herren hauste, war der lebende Beweis dafür, dass paradoxerweise auch ihre Zimmerwirtinnen und -wirte bei sich nur in einer vorläufigen Bleibe wohnten.

Der ökonomische Bedingungs Zusammenhang von Wohnen und Hausen kehrt also die sozialen Herrschaftsverhältnisse um und bringt die typischen Geschlechterhierarchien durcheinander. Unter diesem doppelten Vorzeichen wird das Motiv des möblierten Herrn und später auch das der möblierten Dame in der Literatur von der Gründerzeit bis in die späte Weimarer Republik mantrahaft umkreist. Einen frühen großen Auftritt hat es 1886 im dritten Teil von Julius Stindes Bestseller *Die Familie Buchholtz* (STINDE: Frau Wilhelmine). Die bürgerliche Wohnkultur, die diese humoristische Familienchronik aus Berlin unübertroffen darstellt, ist durch und durch vom Konkurrenzkapitalismus beherrscht. Sie konzentriert sich im Gesellschaftszimmer und kulminiert in der Konversation als bürgerlicher Hochleistungsdisziplin (LINKE: Sprachkultur und Bürgertum, 170–230). Ihr Prüfstein ist der möblierte Herr, der bei den chronisch verschuldeten Bergfeldts wohnt und unvorteilhaft in einen »Damenkaffee« hinein platzt, zu dem die Dame des Hauses eingeladen hat. Die Bergfeldts haben sich in der Dorotheenstraße »vier Treppen hoch angesiedelt«, weil »dort eine gute Vermiethungsgegend« ist – so gut, dass »schon manchmal wieder ein Neuer drin« ist, bevor die Hausfrau »noch die Tabaksasche vom letzten aufgescheuert« hat (STINDE: Frau

Wilhelmine, 22). Der ökonomische Stress, der daraus spricht, beherrscht den ganzen Aufwand, den die Geldbürger zum Wohnen betreiben und zu dem selbstverständlich auch die Einladung der Konkurrenz zum Damenkaffee gehört. Ja er ist geradezu die Batterie der gründerzeitlichen *conspicuous consumption*, die Thorstein Veblen in seiner *Theorie der feinen Leute* beschrieben hat (VEBLEN: *Theory of the leisure class*, 41–80). Auslagen für Gesellschaften sind hier Investitionen in soziales Kapital, auch wenn man sie sich gar nicht leisten kann. Bei Stinde muss Frau Bergfeldt darum für die Garderobe »das Berliner Zimmer hergeben, mit den Betten als Kleiderständer, während die Gesellschaft in der guten Stube stattfand, wo sie ihre besten Sachen hat und die mit Kabinet vermietet wird« (STINDE: *Frau Wilhelmine*, 22).

Hier tobt beim Kaffeeklatsch im Konversationston zwischen den Damen ein erbitterter Revierkampf. Bis eben der möblierte Herr nach Hause kommt und allen zeigt, wer hier der Meister ist. Namenlos und gerade deshalb für den anonymen Finanzmarkt am besten gerüstet, ist er der potenteste Bürger in der Runde, auch wenn er die »gute Stube« der Bergfeldts lediglich gemietet hat. Im vollendeten Umgangston pocht der »ungehobelte Patron« auf seinen Besitz: »Entschuldigen Sie, wenn ich so frei bin, von meinem Zimmer Besitz zu nehmen,« sagte der Herr bissig. – Wir waren ganz starr. – Hoffentlich haben die Damen nichts dagegen, wenn ich allein zu sein wünsche?« Dabei verbeugte er sich mit völlig kühler Liebenswürdigkeit und deutete mit der Hand dahin, wo der Zimmermann das Loch gelassen hatte« (31). Das rapportiert die empörte Wilhelmine Buchholtz ihrem schadenfreudigen Gatten und Investor zuhause. Dass sie von einer »Massenhinauskomplimentierung« spricht, mag als humoristisches *Aperçu* gedacht gewesen sein. Es hat aber auf jeden Fall historische Symbolkraft. Denn die große Szene mit dem möblierten »Patron« bei der Konkurrenz trifft die Wohnrealität des gesamten Geldbürgertums nach dem Gründerkrach von 1873. Sein Hausen hinter den großartigen Häuserfassaden und in den überladenen Interieurs war ganz den Launen der Börse verfallen.

Sozial- und mentalitätsgeschichtlich gesehen kultiviert das Hausen im spätbürgerlichen Wohnuniversum damit nicht nur die bekannten psychologischen Neurosen. Es birgt vielmehr eine eigene revolutionäre Energie. Wie diese Energie in die Moderne hinein weiter strahlt, hat keiner so meisterhaft und so manisch beschrieben wie Franz Kafka. Die Grundformel dafür hat er im Winter 1923/24 in einem unvollendeten Prosatext entworfen, den sein Freund Max Brod 1928 und 1931 posthum unter dem Titel *Der Bau* publizierte. Es ist »ein kleines tolles Zickzackwerk von Gängen«, in dem der Bewohner in Kafkas Bau haust (KAFKA: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, KKA, 586). Dieses »Rettungsloch« sichert das Wohntier durch alle

nur erdenklichen »Verteidigungspläne« gegen innere und äußere Feinde ab: der »Burgplatz« mit seinen Fleischvorräten wird durch Reservevorratsplätze und Nebenvorratsplätze ergänzt, das »Eingangslabyrinth« gewährleistet eine »sofortige Auslaufmöglichkeit«, Falltüren, Beobachtungsposten und Kreuz- und Quergänge für alle möglichen Fälle und Unfälle werden eingerichtet (577, 580–582, 584, 589, 594, 597, 600). Aber gerade durch diese unendlichen »Verteidigungsvorbereitungen« (582) zur »Lebenssicherung« (600) wird das friedliche Wohnen im eigenen Haus, von dem es träumt, buchstäblich untergraben: »Dort schlafe ich den süßen Schlaf des Friedens, des beruhigten Verlangens, des erreichten Zieles, des Hausbesitzes. Ich weiß nicht ob es eine Gewohnheit aus alten Zeiten ist oder ob doch die Gefahren auch dieses Hauses stark genug sind mich zu wecken, regelmäßig von Zeit zu Zeit schrecke ich auf aus tiefem Schlaf und lausche, lausche in die Stille, die hier unverändert herrscht bei Tag und Nacht, lächle beruhigt und sinke mit gelösten Gliedern in noch tiefern Schlaf« (580).

Die Verbindung zum Stellungskrieg im Schützengraben liegt hier auf der Hand. Und tatsächlich hatte Kafka einen solchen Schützengraben, der zum Anschauungsunterricht für das Publikum auf der Kaiserinsel in Prag ausgehoben wurde, am 6. November 1915 auch besucht (BINDER: Kafkas Welt, 474 f.) und in einer prägnanten Tagebuchnotiz festgehalten: »Anblick der Ameisenbewegung des Publikums vor dem Schützengraben und in ihm« (KAFKA: Tagebücher, KKA, 772). Entscheidend für das Verständnis von Kafkas *Bau* ist jedoch nicht der autobiografische Beleg, sondern die konsequente Wohnungsverhinderung, die das Hausen in diesem Text bewirkt. Einigermassen leben kann das Wohntier dort nämlich nur an seinem äußersten und schwächsten Punkt, unter der dünnen Moosdecke beim Eingang: »Eine völlige Umkehrung der Verhältnisse im Bau, der bisherige Ort der Gefahr ist ein Ort des Friedens geworden, der Burgplatz aber ist hineingerissen worden in den Lärm der Welt und ihrer Gefahren« (KAFKA: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, KKA, 621).

Wohnen heißt hier Hausen in einer letzten, zeitlich und räumlich äußersten Bleibe. Diese Raum- und Psychostruktur bannt auch die vielen möblierten Herren bei Kafka in die Wohnungen ihrer Hauswirtinnen. Ihr Prototyp ist der Bankangestellte Josef K. in Kafkas Roman *Der Process*. K. wohnt als Zimmerherr bei Frau Grubach und wird eines Morgens »in seiner Wohnung« von zwei obskuren Herren verhaftet (KAFKA: *Der Process*, KKA, 11). Die Ausgangslage der labyrinthischen Romanhandlung ist so unübersichtlich wie K.s Wohnsituation selbst. Frau Grubachs Wohnung enthält neben K.s »Wohnung« nämlich noch ein weiteres Zimmer, in dem die »Schreibmaschinistin« Fräulein Bürstner zur Untermiete wohnt, eine Küche, in der

die Köchin Anna hantiert, ein Vorzimmer, »wo das Telephon war«, und das Schlaf- und Wohnzimmer von Frau Grubach, das aus Platzmangel auch noch ihren Neffen enthält (7 f., 19, 23, 37, 45). Die emotionalen Raumverhältnisse in der Wohnung geraten für K. gerade in diesem »Nebenzimmer« aus den Fugen: »Es war das Wohnzimmer der Frau Grubach, vielleicht war in diesem mit Möbeln Decken Porzellan und Photographien überfüllten Zimmer heute ein wenig mehr Raum als sonst, man erkannte das nicht gleich, umsoweniger als die Hauptveränderung in der Anwesenheit eines Mannes bestand, der beim offenen Fenster mit einem Buch saß, von dem er jetzt aufblickte« (8 f.). Mit dieser Textgeste schwenkt auch der Blick der Leserin und des Lesers von der reflexiven Leseszene auf die theatralische Wohnszene im Zimmer hinüber. Dort steht K. wie auf ein Stummfilmset festgebant und dient einer Gesellschaft von greisen Zuschauern im gegenüberliegenden Fenster zur »Schaustellung« (15), der er umsonst »ein Ende machen« will (24). Und auch sein Versuch, das morgendliche Verhör in der Nacht bei Fräulein Bürstner im Zimmer zur »Darstellung« zu bringen, scheitert und entgleist zur unkontrollierten Vergewaltigungsszene (44, 48). So taumelt K. im *Process* von einer surrealen Wohnszene zur nächsten und immer weiter hinauf bis in die Gerichtskanzleien auf dem Dachboden eines Mietshauses, wo sein ominöses Schicksal besiegelt wird (88). Wie beim *Bau* kehren sich also auch im *Process* die Wohnverhältnisse in stetiger Plötzlichkeit um. Die Handlung geht nach dem Muster fortgesetzter Ablenkung von den normalen Wohnvorgängen weiter. Ihr Schaltzentrum sind die Nebenzimmer, ihr Fluchtpunkt ist das schlimmstmögliche Ende.

Das macht das Schicksal der möblierten Herren bei Kafka zu allgemein gültigen Parabeln vom Hausen zwischen den Kriegen. Dass dies auch für die weibliche Bevölkerung gilt, entspricht einer statistischen Notwendigkeit. Die Kriegsverluste unter den Armeeingehörigen hatten im Angestelltenheer der zwanziger Jahre zu einem riesigen Überschuss an alleinstehenden Frauen geführt, die massenhaft auf billigen Wohnraum angewiesen waren. Gerade für diese Single-Frauen wurden viele innovative Wohnformen ausprobiert (KULLMANN: Die singuläre Frau, 151–157). Die Mehrzahl der schlecht verdienenden Sekretärinnen, Telefonistinnen, Verkäuferinnen, Lehrerinnen und Künstlerinnen musste sich allerdings mit dem harten Los einer möblierten Dame arrangieren (GESCHICHTE DES WOHNENS III, 127–146, 215–219). Die deutschsprachige Literatur beschreibt das zwar erst relativ spät, dann jedoch mit einem umso schärferen Sinn für das subversive Potenzial dieser Wohnsituationen. Und in vielen Texten zumal von Autorinnen überträgt sich dieses Potenzial vom beschriebenen Hausen ausgebeuteter Untermieterinnen in bürgerlichen Wohnverhältnissen auf die Beschreibungsstrategien selbst.

Exemplarisch dafür sind zwei fast schon guerillamäßige Wohnszenen mit möblierten Damen bei Marieluise Fleißer und Gertrud Kolmar. Fleißers Kurzprosa *Die Möblierte Dame mit dem mitleidigen Herzen* wurde am 21. Dezember 1929 im Feuilleton des *Berliner Tageblatts* veröffentlicht (FLEIßER: Die möblierte Dame). Die Autorin holt darin zum satirischen Gegenschlag gegen die binäre Geschlechterordnung aus, welche ja nur die Ordnung des gesellschaftlichen Diskurses zementiert. Wir sind bei den Wittes, einem raubtierhaften Auswanderer-Ehepaar, das nach dem Zusammenbruch der deutschen Kolonialmacht jetzt »am Ende von Berlin in einer Siedlungswohnung mit von Verwandten zusammengetragenen Möbeln« lebt. Und die möblierte Dame heißt Minna, die bei den Wittes nur deshalb in ein unvermietbares »kahles verstaubtes Zimmer« einzieht, um diesen »verzweifelte[n] Menschen zu helfen«. Eine perverse Ausgangslage. Und genau nach dieser perversen Logik wird Minna, die selbst fast nichts hat, von ihren »armen« Vermietern nach Strich und Faden ausgebeutet. Damit sie als Gast behandelt wird, muss sie eine überteuerte Miete zahlen, um die Heizungsrechnung der Wittes zu optimieren, darf sie kein warmes Wasser brauchen, und als sie selbst einmal die Monatsrechnung nicht mehr begleichen kann, bricht Frau Witte »mit den knallblauen Augen« wie eine Furie in das trostlose Zimmer ein und sperrt Minnas Habseligkeiten als Unterpfand im »gemeinsamen Kleiderkasten« ein.

»Das Verhältnis der Kräfte hat sich gedreht«. Dieser Satz zielt nur scheinbar allein auf Minnas Zahlungsunfähigkeit. Denn um seine symbolische Achse dreht sich in diesem Text letztlich alles: das Verhältnis von besitzender und arbeitender Klasse, die Abhängigkeit des schwachen vom starken Geschlecht und nicht zuletzt die Stereotypen auf der kolonialen Folie, auf der das Alles eingezeichnet wird. »Wenn man in den Tropen war, hat man die Lust zur regelmäßigen Hausarbeit verloren«, erklären die kriminellen Hauswirte. Damit machen sich die Wittes mit den knallblauen Augen jene Untermenschenmentalität zu eigen, mit deren Auslöschung die deutschen Wilhelms und Auguste Victorias einst ihre koloniale Mission begründet hatten. Kein Wunder, dass Minna »etwas hilflos gegenüber diesen afrikanischen Methoden« ist. Hier holt die Wortgeschichte das Hausen ein und pervertiert es zugleich. Denn es sind zuletzt die Vermieter, die sich des fremden Guts der möblierten Dame bemächtigen und ihr auch noch vorwerfen, dass sie bei sich zuhause nur Hausen könnten: »Zum Schluss haben sie es so gedreht, dass man selber als der Urheber ihrer Verzweiflung dasteht.«

Diese Pointe erfährt in Gertrud Kolmars dramatischem Monolog *Möblierte Dame (mit Küchenbenutzung) gegen Haushaltshilfe* eine ultimative Wendung. Das Kabinettstück satirischer Wohnungsnotliteratur wurde 1939 geschrieben, aber erst 1994 aus dem Nachlass publiziert (KOLMAR: Möblierte Dame, 160).

Es stellt die Welt der möblierten Herren in jeder Hinsicht auf den Kopf. Bei Kolmar gibt es keine spätkolonialen Wirtinnen und keine kryptoimperialen Zimmerherren mehr. Hier geht und dreht sich buchstäblich alles um eine verzweifelte möblierte Dame. Und eigentlich ist auch nicht wirklich sie das Problem, sondern es ist die Verdrängung der jüdischen Bevölkerung aus ihrem rechtmäßigen Wohneigentum unter der NS-Diktatur. Bei Kolmar terrorisiert eine deklassierte jüdische »Büroleiterin« und »rechte Hand vom Chef« ihre Vermieterin »alle Viertelstunden mit irgendeiner neuen Nachricht, einer neuen Bitte, irgendeinem neuen Quatsch« (151). So wurde die Autorin Kolmar einst selbst gequält, als sie nach der Enteignung in ein so genanntes ›Judenhaus‹ an der Speyrer Straße in Berlin-Schöneberg umziehen musste, wo sie das hinterste Zimmer ihrer Etagenwohnung »an eine Dame vermietet« hat, »die nichts dafür zahlt, mir aber am Vormittag Haushaltshilfe leistet« (KOLMAR: *Möblierte Dame*, 278). Das schreibt die entnervte Gertrud Kolmar in einem Brief vom 15. Februar 1939 an ihre Schwester Hilde (277f.). Mit diesem Brief zusammengelesen, offenbart auch der groteske Monolog ihrer möblierten Dame seinen existenziellen Grund. Gegen die »Redewut« ihrer Untermieterin »sowie ihre Unfähigkeit, allein zu sein« versuchte sich die Dichterin vergeblich »mit einem freundlichen, aber hartnäckigen Schweigen zu wappnen« (278).

Ihr hilfloses Schweigen schreibt sie in die Auslassungspunkte der panischen Redewut ihrer *Möblierten Dame* hinein, wo sich beides zu einer schicksalhaften Notgemeinschaft verbindet. Über ihren Bruder beklagt sich die Dame in Kolmars Einpersonenstück: »er lässt mich reden ... so in die Luft hinein ...« (KOLMAR: *Möblierte Dame*, 150). Dabei ist dieser Bruder einfach nur vom Leben überfordert, das wie für sie selbst und ihre Vermieterin und alle jüdischen Menschen in NS-Deutschland unmöglich geworden war. In Kolmars literarischem Kollektivmonolog *Möblierte Dame (mit Küchenbenutzung) gegen Haushaltshilfe* strömt »ihr unerschöpflicher Redefluß« unaufhaltsam an sein Ende und dort in einen Abgrund: »Danke schön. Die fünfundzwanzig Pfennig bringe ich Ihnen nachher gleich von hinten mit. Kann ich Ihnen vielleicht was vom Bäcker besorgen? Ich will nämlich bloß mal schnell über die Straße laufen, mir ein Stückchen zum Kaffee holen, eine Schnecke oder Butterkuchen ... Das geht dann gleich in einem ... Und wenn für mich jemand anrufen sollte: in ein paar Minuten bin ich zurück. Danke. Auf Wiedersehn!« (154). Fertig, Schluss. Wer so kopflos bei seinen Leidensgenossen und in deren Sprache hausen musste, für den war hier in der Tat kein Bleiben mehr.

## 7 Campieren

Nach dem verlorenen Krieg verwandelte sich das Hausen draußen auf dem Felde zuhause in der Heimat in vielfältiger Weise. Seine Verweildauer wurde dort oft kürzer, der Outdoorfaktor blieb aber meistens derselbe. Dem kriegerischen Bedingungs-zusammenhang entkam es in keinem Fall. Gute Gründe dafür liefert einmal mehr die Sprachgeschichte. Seine Wurzeln hat das *Campieren* nämlich ganz ähnlich wie das Hausen in den Feldzügen der großen modernen Armeen, den sogenannten *Kampagnen*, namentlich der von Napoleon. Gewohnt wurde zunächst in *Camps*, das heißt in mobilen militärischen Feldlagern und etwas später auch in Flüchtlingslagern, die einst für Kriegsgefangene und die vertriebene Zivilbevölkerung gebaut worden waren. Erst mit der Einführung des neuartigen *Camping* in der Freizeit aus England und Amerika zog sich das Campieren um 1900 im deutschen Sprachraum von der Front zurück ins entmilitarisierte Hinterland (SCHULZ/BASLER: Deutsches Fremdwörterbuch, 2. Aufl., 566 f.). Seit Mitte der zwanziger Jahre hielten sich auf umzäunten Wohn- oder Übernachtungsplätzen auch in Deutschland immer mehr Urlauber in Zelten, Wohnwagen, improvisierten Hütten oder Ferienhäuschen in Leichtbauweise mit sanitärer Infrastruktur auf (567). Aber auch diese Campingplätze waren nur schwankende Inseln im stürmischen Arbeitsleben. Der Rückzug aus der ökonomischen Kampfzone der Großstädte in diese idyllischen Bleiben gelang meist nur kurzfristig.

Die wichtigste Voraussetzung für diese Entwicklung war die Erfindung des arbeitsfreien Wochenendes. Erst 1919 wurden der Sonntag und die staatlich anerkannten Feiertage als »Tage der Arbeitsruhe und der seelischen Erhebung« von der Weimarer Verfassung gesetzlich geschützt (ACHTEN: Geschichte des arbeitsfreien Wochenendes, 309). Das Öffentlichwerden des Wochenendes datiert Eugen Szatmari in seinem populären *Buch von Berlin* aus der Reihe *Was nicht im Baedeker steht* auf den »Sommer 1926«, als »plötzlich in allen Zeitungen« stand, »was ›Weekend‹ wäre, wieso es gut und warum es so sehr wünschenswert sei.« »Von Hindenburg bis Herrn Kulicke gab jeder kund, wie er zu der Wochenendidee stehe (die Angestellten waren alle dafür, die Chefs dagegen)« (SZATMARI: Das Buch von Berlin, 214). Ein Jahre später, 1927, war für die dadurch ausgelöste Wochenendbewegung mit der Gründung von Fachorganen wie der *Norddeutschen Wochenend-Zeitung zur Förderung der Wochenend-Bewegung* oder der *Zeitung zur Förderung der Wochenendbewegung*

in der Mark Brandenburg ein Schlüsseljahr. Das ›Wochenende‹ wird wie die ›Neue Frau‹, das ›Neue Bauen‹ oder das ›Neue Wohnen‹ zum kulturpolitischen Kampfbegriff in der modernen Zivilgesellschaft der Weimarer Republik (ACHTEN: Geschichte des arbeitsfreien Wochenendes, 178–184).

Seine mentalitätsgeschichtliche Pointe trifft Theobald Tiger alias Kurt Tucholsky mit seinem Gedicht *Sonntagmorgen, im Bett*. »Jetzt geht der Sonntag los! Nein: eigentlich ist er jetzt vorbei. / Jetzt kommen die Zeitungen und Briefe und Telephon und Geschrei / Das ist nun weniger geruhsam und labend ... / Aber so ist das im Leben: / Das schönste vom Sonntag ist der Sonnabendabend«, seufzt die junge Angestellte ins Kopfkissen (Abb. 47) (TUCHOLSKY: Sonntagmorgen). Tucholskys moderne Lebensweisheit, die 1928 in Ullsteins auflagenstarker *Berliner Illustrierten Zeitung* erschien, wurde in Kinohits wie Robert Siodmaks (Regie) und Billie Wilders (Drehbuch) *Menschen am Sonntag* (1930) noch einmal multipliziert und millionenfach imitiert. Wo und mit wem wollte man das Wochenende draußen vor der Stadt verbringen? Wie und wo konnte man dort erschwinglich wohnen? Und was bedeutete das für das Wohnen zuhause unter der Woche, wenn alle nur auf den nächsten Sonntag warteten? Diese Kollektivsorge und der daraus entstehende Diskursdruck riefen ein Heer von Wohnungsfachleuten auf den Plan. Repräsentativ für die publizistische Chance, die sie in der Wochenendbewegung witterten, ist das Schaubuch *Wochenende und was man dazu braucht* des sozialistischen Aktivisten und ästhetischen Funktionalisten Adolf Behne (Abb. 48).

Die Positionen von extrem links bis ganz rechts mochten sich in ihren Präferenzen für eher kollektive oder individuelle Wochenendbeschäftigungen unterscheiden. Doch temporäre Wohnungsaktivitäten in den periurbanen Naherholungsgebieten empfahlen sie alle. Und alle zielten sie mit diesen neuen Wohnformen wie Behne auch auf ein typisch modernes Lebensgefühl. Das Wochenende, so erklärt er, »gibt dem Städter Gelegenheit, ins Freie zu fahren und seiner Erholung zu leben. Wenn der Ausflügler die ganze freie Zeit ohne Unterbrechung ausnutzen kann, so ist das natürlich günstiger, als wenn er am Sonnabend-Abend im überfüllten Zug heimfahren muß, um am Sonntag früh aufs neue hinauszufahren« (BEHNE: Wochenende, 6). Überhaupt ist es Behne wichtig zu betonen, dass das Wochenende eine Freizeit für alle ist und nicht nur für die, die es sich leisten können: »Junge, abgehärtete Leute wandern mit dem Zelt und kampieren im Freien«, denn das »Zelt ist für diejenigen Wochenendausflügler nötig, die nicht mit dem Auto fahren und kein eigenes Haus haben« (6). Für »jene Großstädter« aber, »die am Sonntag nicht weit über die Stadtgrenze hinaus können, werden die großen Parks für das Wochenende nutzbar« (7). Das wichtigste am Wochenende für



Zeichnung von Theo Matejko

## Sonntagmorgen, im Bett

Von Theobald Tiger

Was – was ist?

Ah ja. Heute ist Sonntag. Da kann ich noch liegen.  
Mit den Schultern kuscheln. Mich ans Kopfkissen schmiegen –  
Auf alter Gewohnheit wacht man Sonntags immer  
so feil auf wie wochentags – das kommt vielleicht von dem Schimmer  
da von den Jalousien – was ist denn das für ein Geratze und Gebräue?  
Na, jedenfalls heute muß ich nicht raus.

Ich kann heute ganz stille liegen und ruhn.  
Und muß gar nichts. Und hier kann mir keiner was tun.  
So ein Bett ist eigentlich eine schöne Sache –  
da müßte noch so eine Sonnenplase  
drüber sein, und dann säßt man damit überoll hin –  
Woher kommt das, daß ich heute so furchtbar müde bin – ?

Gestern abend haben wir wesentlich zu viel Schwedenzunschgetrunken.  
Paul war zum Schluß ganz in seinen Sessel versunken;  
ich habe auch noch so einen kernigen Geshmack im Mund  
und –

Halt nein! Da muß ich richtig wieder eingeschlafen sein.  
Sonntagmorgen im Bett, das ist fein.  
Das heißt: Was nun noch kommt, ist weniger schön . . .

Heute muß ich zu Onkel Otto und Tante Frieda gehn –  
Margot ist auch da, die feinsche Lilité . . .  
Warum, lieber Gott, ist man Sonntags stets in Familie?  
Der Tisch sind sie beleibigt, und noch Tisch sind sie satt –  
wenn ich dran denke, wird mir jetzt schon ganz matt.

Abends ist Theater . . . morgen muß ich unbedingt mal mit  
Kempner telefonieren:

Er muß mir die Dialektbilliger tapezieren –  
schizig ist zu viel – der Junge ist wohl nicht ganz gesund!  
und –

Halt zehn!  
Willst! Aufstehn! Aufstehn!  
Ja doch, ja!  
Ich stehe ja schon auf, Mama –

Jetzt geht der Sonntag los! Mein: eigentlich ist er jetzt vorbei.  
Jetzt kommen die Netungen und Preise und Telephon und Geshrei  
Das ist nun weniger geruscham und latend . . .

Alles so ist das im Leben:  
Das Schönste vom Sonntag ist der Sonnabend abend

Abb. 47: »Sonntagmorgen, im Bett«, Gedicht von Theobald Tiger alias Kurt Tucholsky mit einer Zeichnung von Theo Matejko, veröffentlicht in der volkstümlichen *Berliner Illustrierten Zeitung*, 1928.

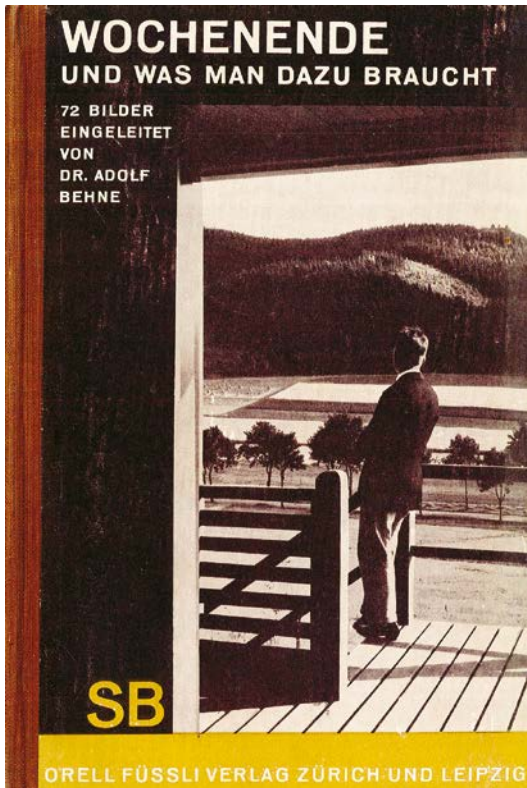


Abb. 48: Vorderer Umschlag des Schaubuchs *Wochenende und was man dazu braucht* von Adolf Behne, 1931.

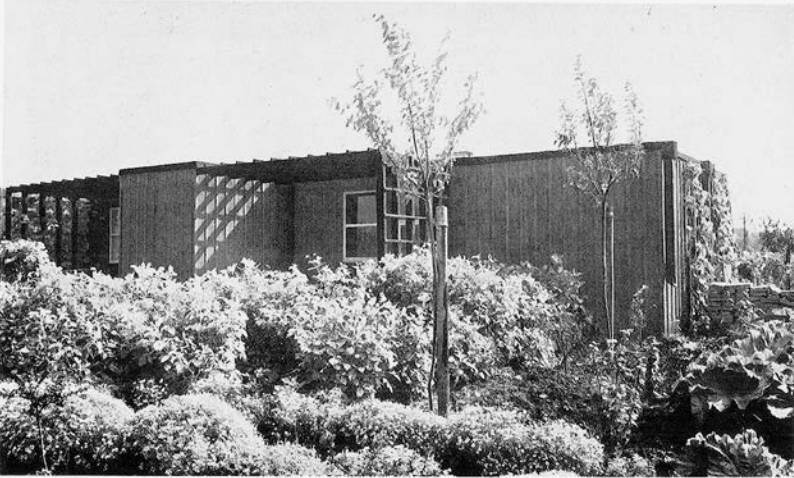
alle ist für den Wohnhistoriker Behne jedenfalls das Campieren als neue, zeitgemäße Wohnform, die sich daraus entwickelt. Sie hat ihren Ursprung in den Notszenarien der Nachkriegsjahre und trägt von dorthier die Keimzelle eines künftigen Wohnens in sich, von dem die Massen träumen: »Das Ideal der meisten Wochenendler ist das eigene Wochenendheim. Als sein Vorläufer kann die Laube im Schrebergarten angesehen werden« (9).

Behne konstruiert in seinem populären Schaubuch also einen ganzen Argumentationszusammenhang von Wochenende und Wohnen. Daraus lassen sich drei für die späte Weimarer Republik typische Wohnformen mit abnehmendem Komfort und zunehmender Mobilität ableiten: das Wochenendhäuschen (Abb. 49), der Wohnwagen respektive das Auto mit Zelt (Abb. 50) sowie das Zelt selbst (Abb. 51). In allen drei Fällen wurde mit mehr oder weniger Bodenhaftung campiert und überall wurde für kurze Zeit oder längerfristig auch gewohnt. Beim Campieren im Wochenendhaus und im Zelt steht die Verweildauer des temporären Wohnens im Vordergrund.



10. Laubenkolonie am Rande der Großstadt

Phot. Atelier Stone



11. Moderne Wohnlauben

Phot. Hochbauamt Frankfurt a/M.

Abb. 49: Doppelseite mit traditioneller Laubenkolonie und modernen Wohnlauben aus Behnes *Wochenende-Schaubuch*, 1931.

Beim Wohnwagen und anderen Formen des fahrenden Wohnens ist es der Bewegungsfaktor. Auf ihn komme ich im nächsten Kapitel zurück.

Die extreme Wohnungsnot nach dem Krieg und dann wieder in der Weltwirtschaftskrise nach dem Börsenkrach hatte aus den kurzfristigen Bleiben



19. Auto und Wohnwagen

Phot. Eccles Motor Caravans Ltd. (Logan)



20. Das fahrende Heim

Phot. Eccles Motor Caravans Ltd. (Logan)

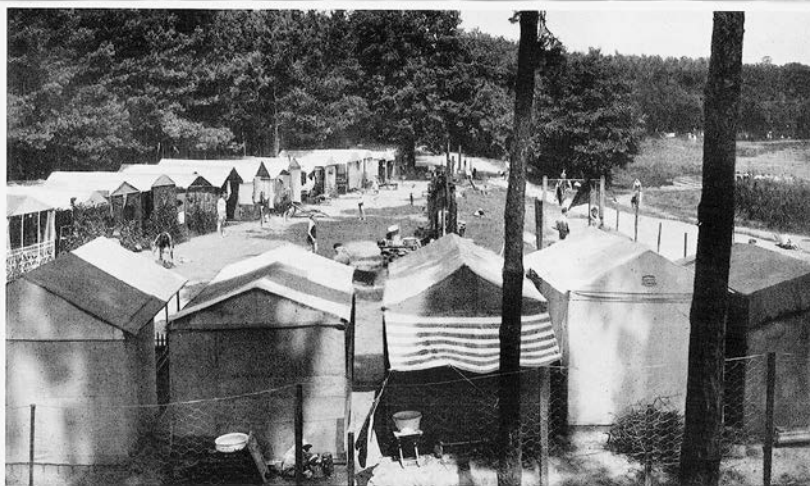
Abb. 50: Der Wohnwagen – das fahrende Heim, Doppelseite aus Behnes *Wochenende-Schaubuch*, 1931.

in Zeltlagern und Laubenkolonien oft dauerhafte Zwischenlösungen gemacht. Auch sozial engagierte Wohnungspolitiker wie Behne erkannten in dieser Not allerdings eine Tugend. Sie sahen, wie sich durch den »Wegfall alles Überflüssigen« und die »rationelle Lage der Räume, die Wege und Kräfte

8.  
Licht und Luft  
für Alle



Photo Wilhelm Pleyer, Zürich



9. Luftige Zeltstadt

Phot. Scherl

Abb. 51: Basis-Camper unter freiem Himmel im Freibad und in der »luftigen Zeltstadt«, Doppelseite aus Behnes *Wochenende*-Schaubuch, 1931.

spart« wie »von selbst jene absolute Sachlichkeit« ergab, »die ja überhaupt von modernen Menschen für das Wohnen erstrebt wird« (BEHNE: *Wochenende*, 10). Behne rechnet sich deshalb aus, dass gerade »das für normale Ansprüche typisierte« und »daher in Serien herstellbare Wochenendhaus,

wie es etliche große Spezialfirmen katalogmäßig anbieten, billig und somit Massenartikel werden« musste (10). Einen ähnlich optimistischen Realitäts-sinn zeigt auch die Literatur. Vor allem viele Texte der Neuen Sachlichkeit thematisieren das Wohnen und Campieren am Wochenende (und darüber hinaus) mit einer merkwürdigen Mischung aus Sozialkritik, Industrieklampe und Lebensreformeißer. Sie imaginieren das Provisorische als etwas besonders Wünschenswertes, ja Utopisches. Und nicht zuletzt interessieren sie sich aus einem ganz eigenen Interesse heraus für diese idealen (symbolischen) Gehäuse eines modernen, mobilen Schreibens. Als Schreiblaboratorien werden Wohnzelte und Wohnmobile zu Wunscherfüllungsmaschinen für Autorinnen und Autoren, die ihre Literatur in immer flüchtigeren Verwertungszusammenhängen produzieren mussten.

Beim Wochenendhaus war die Bleibeperspektive zwar am besten. Aber umso größer war auch die Gefahr, die für die Sesshaften davon ausging, und umso stärker der baupolizeiliche und gesellschaftspolitische Druck, der darauf zurückwirkte. Das beweist aufs Eindrücklichste das Beispiel des ›Roten Wien‹. Im Wiener Siedlungsamt setzte man sich im großen Maßstab und ganz planmäßig für das Leben in den Kleingartensiedlungen am Rande der gestressten Großstadt ein. Allerdings hielten sich die Campierenden dort selten an diese Pläne. Nur ungern schlugen sich darum die Verantwortlichen Hans Kampffmeyer und Adolf Loos mit der Klage ehemaliger Mietshausbewohner über die zu kleinen Zimmer in den Siedlungshäusern herum (KAMPFFMEYER: Siedlung und Kleingarten, 83). Wenn in Einbauküchen von sechs Quadratmetern in einem modernen Speisewagen laut Kampffmeyer »eine Person täglich für ca. 130 Menschen alle Mahlzeiten kocht (ein Mittagessen mit 5 bis 6 Gängen in 2 Stunden)«, dann *musste* das doch auch für eine fünfköpfige Durchschnittsfamilie reichen (KAMPFFMEYER: Siedlung und Kleingarten, 93). Und wer die Zubereitung der »hafergrütze nach amerikanischer Art« nicht nach dem von Loos beschriebenen Zweiphasenmodell zwischen Wohnzimmer und Kochnische »absolvierte«, der hatte halt noch nicht richtig wohnen gelernt (Loos: Trotzdem, 191–193).

Entschieden offener für die alltäglichen Bedürfnisse der Bewohner in den Wiener ›Kübelldöfern‹ zeigt sich da der sozial engagierte Nationalökonom und Wissenschaftsphilosoph Otto Neurath. Als Erfinder gemeinverständlicher Bildstatistiken wurde Neurath später weit über den von ihm mitgegründeten und organisierten Wiener Kreis hinaus bekannt. In ähnlicher Mission verfasste Neurath schon 1923 als Generalsekretär des Österreichischen Verbandes für Siedlungs- und Kleingartenwesen eine volksaufklärerische Broschüre, die von den Bedürfnissen und Nöten der Laubenbewohner her argumentiert. Das idyllische Bild von »froh arbeitenden Menschen« in

»Garten und Gärtchen« zwischen »Hütten und Hüttchen« war für den Austromarxisten Neurath purer Sozialkitsch. Es musste folgenlos bleiben, »wenn nicht härtere Kräfte ihre geschichtlichen Wirkungen entfalten« (NEURATH: Österreichs Kleingärtner- und Siedler-Organisation, 5). So wie diese Kräfte in der Inflation auf eine allgemeine Bodenreform hinwirkten, so musste sich nach Neuraths Überzeugung auch das Campieren im »Zigeunerlager« historisch unausweichlich zum genossenschaftlich organisierten und staatlich subventionierten Wohnen weiterentwickeln (37). Und weil für ihn das Campieren am Ende einer geschichtsphilosophischen Wirkungskette stand, musste sich die falsche Ideologie der Wiener Wohnlaubenbevölkerung auch im Sinne seiner sozialpolitischen Ideale berichtigen lassen: »Wir sehen aus diesen wenigen Andeutungen, welche Umwälzungen durch die Siedlungs- und Kleingartenbewegung im Familienleben sich anbahnen, und daß die meisten davon durchaus in der Richtung der modernen Entwicklung überhaupt liegen. Es ist sicher kein Zufall, dass sich moderne Architekten, daß überhaupt Menschen mit modern gerichteten Plänen und Zielen sich gerade der Siedlungs- und Kleingartenbewegung trotz ihrer vielen kleinbürgerlichen Züge zugewendet haben, die aber durch die Grundtendenz zur Großorganisation in durchaus modernem Sinne umgeformt werden kann« (38).

Campieren also als Hebel für die Revolution der gesellschaftlichen Verhältnisse. Mit welchen emotionalen und imaginativen Gegenkräften dabei zu rechnen war, demonstrieren zwei Bildargumente aus dem Handbuch *Wohnlaube und Siedlerheim* von Wilhelm Lotz. Die historische Lage war beim Erscheinen dieses praktischen Ratgebers 1932 nicht weniger dringlich als 1923. Die Sehnsüchte der massenarbeitslosen Kleinbürger allerdings auch. *Wie bau ich und was brauch ich?* fragt sich der korrekt angezogene Herr mit Säge im Arm vor einem einfachen Wohnungsgrundriss auf dem Buchumschlag (Abb. 52). Woher er kommt und wohin er will, erklärt das Bildmotto des Buches (Abb. 53). »So wohne ich«, steht in der oberen Bildhälfte, und ein Pfeil weist auf ein offenes Mietshausfenster mit Geranienschmuck zum Hinterhof. Genau »so möchte ich wohnen«, lautet darunter die Erklärung zu einer kleinen Wohnlaube im Grünen. Von Nachbarhäusern oder gar Wohnbaugenossen ist da weit und breit nichts zu sehen.

Vor allem die politische Linke wurde darum nicht müde, das Wohnen in Wochenendhäusern und Schrebergartenlauben als materialistische Notwendigkeit scharf abzugrenzen gegen den individualistischen Wunschtraum vom ungebundenen Leben. Genauer, der Traum musste in die geschichtsphilosophische Logik dieser Notwendigkeit eingebunden und so zurechtgestutzt werden, dass er passte. Denn nur dann konnte die Wohnphantasie vom ewigen Campieren plausibel zur Lösung gesellschaftlicher Probleme



Abb. 52: Vorderer Umschlag des Wohnratgebers *Wohnlaube und Siedlerheim* von Wilhelm Lotz, 1932.

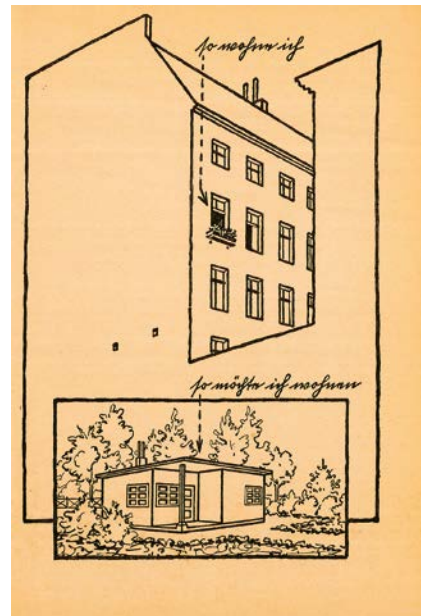


Abb. 53: »So wohn ich« (oben) – »so möchte ich wohnen« (unten), Bildmotto von Lotz' *Wohnlaube und Siedlerheim*, 1932.

beitragen. Ein in diesem Zusammenhang vieldiskutiertes Schlagwort aus der Wohndebatte in der späten Weimarer Republik war jenes des modernen Nomadentums. Wie bürgerlich die Wohnphantasie vom campierenden Nomaden als Troubleshooter für die Probleme der Nachkriegsgesellschaft aber im Grunde war, zeigen viele Statements gerade von linken Wortführern des Neuen Bauens. Die Beispiele sind Legion und reichen von der rhetorischen Kritik an ihrer marxistischen Umsetzung am Bauhaus unter Hannes Meyer durch Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe bis zur visuellen Propaganda mittels der CIAM-Typengrundrisse für die *Wohnung für das Existenzminimum* 1930 in Frankfurt.

Wie alltäglich und wie menschlich banal die Motive der Architekturavantgarde dabei waren, davon berichtet der Zürcher Schriftsteller Rudolf Jakob Humm 1928 in seinem Schlüsselroman *Das Linsengericht* aus einem Wochenendhäuschen im Berner Oberland. Die handverlesene Wohngemeinschaft um das Zürcher Architektenpaar Rudolf Steiger und Flora Steiger-Crawford, die hier zu Sylvester 1927 zusammenkam, gehörte zusammen mit Sigfried Giedion und Carola Giedion-Welcker zu den Gründungsmitgliedern der

Firma Wohnbedarf AG in Zürich und damit zu den internationalen Pacesettern des Neuen Wohnens. In der Skihütte von Fredi alias Rudolf Steiger geht es bei Humm allerdings gerade nicht um minimalistische Grundrisse und patentiertes Mobiliar. *Das Linsengericht* rapportiert vielmehr eine Art Humanversuch in einem alternativen Laboratorium der Moderne mit einem ernüchternden Resultat.

Was die Vordenker des kollektiven nomadischen Wohnens beschäftigte, wenn sie unter sich waren, das war nämlich durch und durch bürgerlicher Natur: »Und damit kämen wir auf diese große Bewegung zu sprechen, welche die moderne Architektur zweifellos darstellt. Sie tritt nicht anders auf als Fredi. Vielleicht muß jede neue Bewegung so auftreten. Aber hierin muß sie zurückgewiesen werden, wenn ihr der Rauch der öffentlichen Gunst zu Kopfe steigt und sie aus ihrem Bereiche übergreift, wenn sie mit der Macht des Snobismus sich anmaßt, wertbestimmend im Menschentum zu werden, denn ihr Rationalismus ist unbedingt rein privater Natur, da sie, Häuser bauend, sich nur um das Privatleben kümmert. Sie kennt vom Menschen nur die tägliche Notdurft. Es ist eine Theorie des Wohnbehagens, die, zur Philosophie erweitert, auf geradem Wege zu eben jener behaglichen Weltanschauung zurückführt, die in diesem Kreise verächtlich die ›bürgerliche‹ genannt wurde. Von den Mächten, die das zweite Jahrtausend in das dritte überführen, ist sie zweifellos die konservativste, die vorsichtigste, meine ich« (HUMM: *Das Linsengericht*, 113 f.). Vom Auftritt Fredis aber ist dem Ich-Erzähler »jede Einzelheit gegenwärtig: Er schob sich durch die Türe, unter der Last des Rucksackes, stand da, nahm den Hut ab, verlängerte sein Gesicht, reichte jedem halb die Hand mit einem näselnden Schub durch die Nase, drehte den Hut in den Händen, trat von einem Fuß auf den andern, schaute herum, lächelte, glotzte, schnupperte und spielte im ganzen den tief beehrten bayrischen Tölpel, weil er jetzt unter ›uns‹ sei« (95 f.). Das klingt nach Ranküne und wurde in Zürich noch Jahrzehnte später als persönliche Abrechnung des neidischen Schriftstellers mit seinem erfolgreichen Architekten-Schwager abgetan (HUMM: *Das Linsengericht*, Neuauflage, 225–243).

Wie dem auch sei: Für die Geschichte des modernen Wohnens geschieht hier auf alle Fälle etwas Besonderes. Denn hier beginnt mit Rudolf ›Fredi‹ Steiger ein Akteur des Neuen Wohnens einmal ganz konkret zu wohnen. Mehr noch, er wohnt allen anderen demonstrativ etwas vor. Damit ereignet sich etwas für das Wohnen absolut Untypisches: es wird sichtbar und laut. »Wohnen müßte ein Geräusch machen, knacken oder leise singen, damit es als Aktion bemerkbar würde«, hat Max Goldt später pointiert festgestellt (GOLDT: *Die Radiotrinkerin*, 39). Je umständlicher Fredi daher wohnt, umso mehr beginnt das Wohnen zu knacken und wird (nur) auf diese Weise

bemerkbar und beschreibbar. Die Analysen eines Empfindsamen, die Humms Skihüttenroman im Untertitel verspricht, sind nicht mehr und nicht weniger als eine Stilübung im Versprachlichen des Unhörbarem. Humms Ziel ist ein »kristallklare[r] Stil«, der jenem in den modernen »Häusern, Möbeln, Autos, Musik« ebenbürtig sein soll (HUMM: Das Linsengericht, 5). In dieser ästhetisch-rhetorischen Perspektive wird Campieren zur Herausforderung neusachlicher Stilaskese. Das ist der Clou, den der Schriftsteller Humm dem Treiben der »rational zigeunerischen Kreise« im Adelbodener Wochenendhaus abgewinnt (165). Und diesen Stil richtet er wiederum kritisch gegen das Bild vom Neuen Menschen zurück, in dessen Lücken und Löchern er sich wie De Certeaus Partisan einnistet: »Ich wohne in mir selbst. Das ist der Untergrund, warum die Architektenschaft aus mir nicht klug werden kann. Außerdem wohne ich aber auch ein wenig in ihnen, und das ist ihnen wieder ein Grund des Unbehagens, denn *die* Behausung ist alles andere als klar. Ich wohne in den Menschen und brauche kein Haus. Das wird ein Architekt nie begreifen« (6 f.).

Wer so zu wohnen verstand, der konnte auch in den einfachen Wohnkuben des Neuen Bauens campieren. 1931 zog Humm mit seiner Familie in die Werkbundsiedlung Neubühl in Zürich-Wollishofen um, die sein Schwager Rudolf Steiger federführend mitgeplant hatte (Abb. 54). Mit ein bisschen Phantasie konnten sich Ironiker wie Humm dort in einem topmodernen ›Brettlldorf‹ wähen, in zusammengezimmerten Kisten aus industriell vorgefabrizierten Fertigelementen, wie sie damals die nationalen Werkbundschwestern in Deutschland, Österreich und der Schweiz modellhaft auch in Wien, Brünn, Prag oder Breslau aufstellten. Man musste sich für dieses ganz neue Campieren nur seine Kinderseele bewahren. Dann stieß man im Architektentraum vom modernen Fertighaus für alle auf einen uralten Hütteninstinkt (JUNGHANNS: Das Haus für alle, 10).

Wie nah sich Architektenseele und Kinderseele im Grunde waren, das war der Architekturavantgarde durchaus bewusst. Ein »Kind ist eigentlich sehr schöpferisch«, auch wenn seine Schöpfungen »nur Augenblickswert« haben, schreibt etwa Heinrich Tessenow 1916 in seinem hinreißenden Klassiker des modernen Typenbaus *Hausbau und dergleichen* (TESSENOW: Hausbau und dergleichen, 1). Aber gerade das zeichnete für Tessenow die Anfänge der modernen Architektur im 19. Jahrhundert aus, eine »Zeit des Vielerlei, des Hin und Her, des Drunter und Drüber, des Durcheinander: Bleisoldaten, eine Laterna magica, ein Butterbrot, ein junger Hund, der Vollmond, ein Stück weißes Papier oder sonst irgend etwas, das Lyrische, das Komische, das Heldische, die Schweizerhausvilla, die englische Behaglichkeit, die griechischen Säulen« (1). Und auch wenn dieses kindliche Bauen und Basteln mit allem Möglichen nicht die definitive Lösung sein konnte, »das



Abb. 54: Luftaufnahme der Werkbundsiedlung Zürich-Neubühl, Fotografie: Walter Mittelholzer, 1932 (© ETH-Bibliothek, Zürich).

Kindliche« war für Tessenow »wirklich das Beste« und »die Augenblickswerte« waren »gerade das ganz Richtige« (2). Auf diesem Weg gelangte man ohne Umschweife von der nordamerikanischen Ur-Waldhütte aus David Henry Thoreaus Aussteiger-Inkunabel *Walden* und den Licht- und Lufthütten der Lebensreformer Arnold Rikli und Adolf Just (Abb. 55) zu den eigenen Typenmöbeln und Patenthäusern für jedermann und überall (Abb. 56) (EKICI: From Rikli's light-and-air hut to Tessenow's patenthouse). Denn, und das wusste nicht nur Tessenow, im Wohnen irgendwo und mit Irgendetwas war das Kind ein Genie: »Ich kannte in der Wohnung schon alle Verstecke und kam in sie wie in ein Haus zurück«, erinnert sich Walter Benjamin an seine *Kindheit um Neunzehnhundert* (BENJAMIN: GS IV.1, 253).

Im kindlichen Talent für die Bricolage und fürs Campieren steckte also gleichsam das Haus für alle. Die Industrie brauchte es nur noch seriell herzustellen und fertig war's (JUNGHANNS: Das Haus für alle, 45). Ikonisch setzt das der kleine Bub ins Bild, der aus dem Kinderhaus-Modellbaukasten des bekannten Architekten und Flugpioniers Gustav Lilienthal herausguckt (Abb. 57). Der begnadete Tüftler Lilienthal entwarf neben einer Reihe von neugotischen Wohnburgen in Berlin-Lichterfelde für das gehobene Bürgertum



Lichtlufthütte in einem Waldpark bei Braunschweig.

Abb. 55: Ein Licht-und-Lufthäuschen nach den Ideen des Schweizer Naturopathen und FKK-Pioniers Arnold Rikli in der Version des deutschen Jungborn-Gründers Adolf Just, *Kehrt zur Natur zurück!*, 1897.

auch ein System von barackenförmigen Kleinsthäusern aus Draht- und Zementelementen, die von der Terrast-Baugesellschaft weltweit vertrieben wurden (43–52). Vor allen Dingen aber erfand Lilienthal jenen Architekturbaukasten für Kinder, der später von der Firma Richter in Rudolstadt patentiert und als Anker-Steinbaukasten zu einem weltweiten Bestseller der deutschen Spielzeugindustrie wurde. Mit diesem Spielzeug und ähnlichen Baukästen und Bausätzen konnte und sollte die jüngere Generation nach dem missionarischen Plan der Architekturavantgarde spielend bauen und wohnen lernen (ZINGUER: *Architecture in play*, 53–95). Im Kapitel über das spielende Wohnen wird darauf zurückzukommen sein.

Den Beweis für die industrielle Tüchtigkeit von Lilienthals Spielzeughäusern lieferten seine eigene Töchter. Unter der technischen Anleitung des

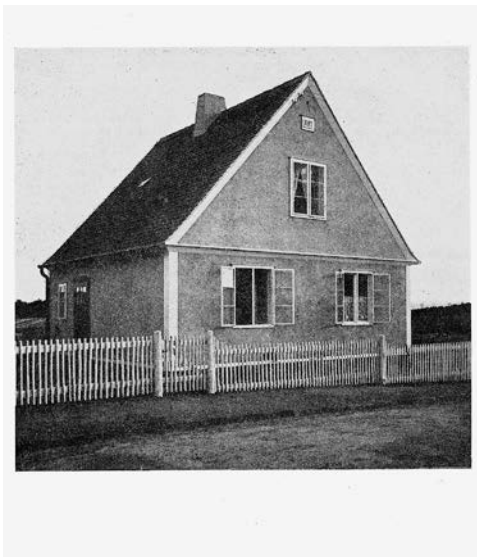


Abb. 56: Das Hellerauer Patenthaus 1905 in einer späteren Publikation des konservativen Modernen Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, 1916.

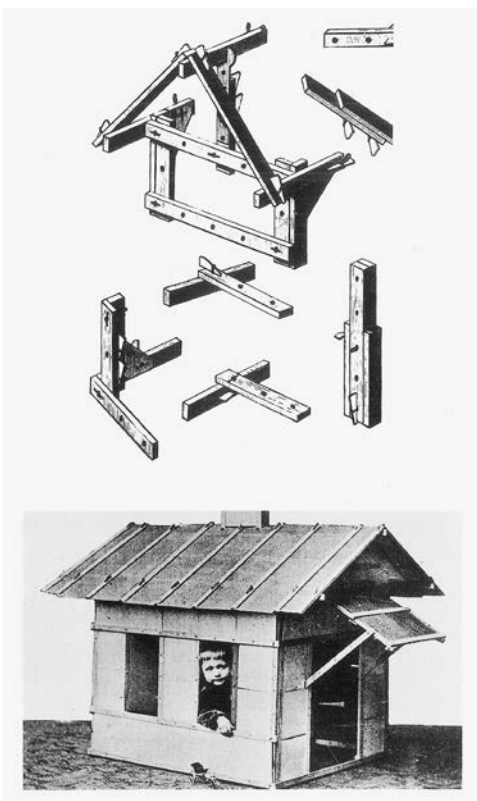


Abb. 57: Ein Kinderhaus aus dem Modellbaukasten des Architekten und Flugpioniers Gustav Lilienthal mit Camper-Nachwuchs, 1890er Jahre.

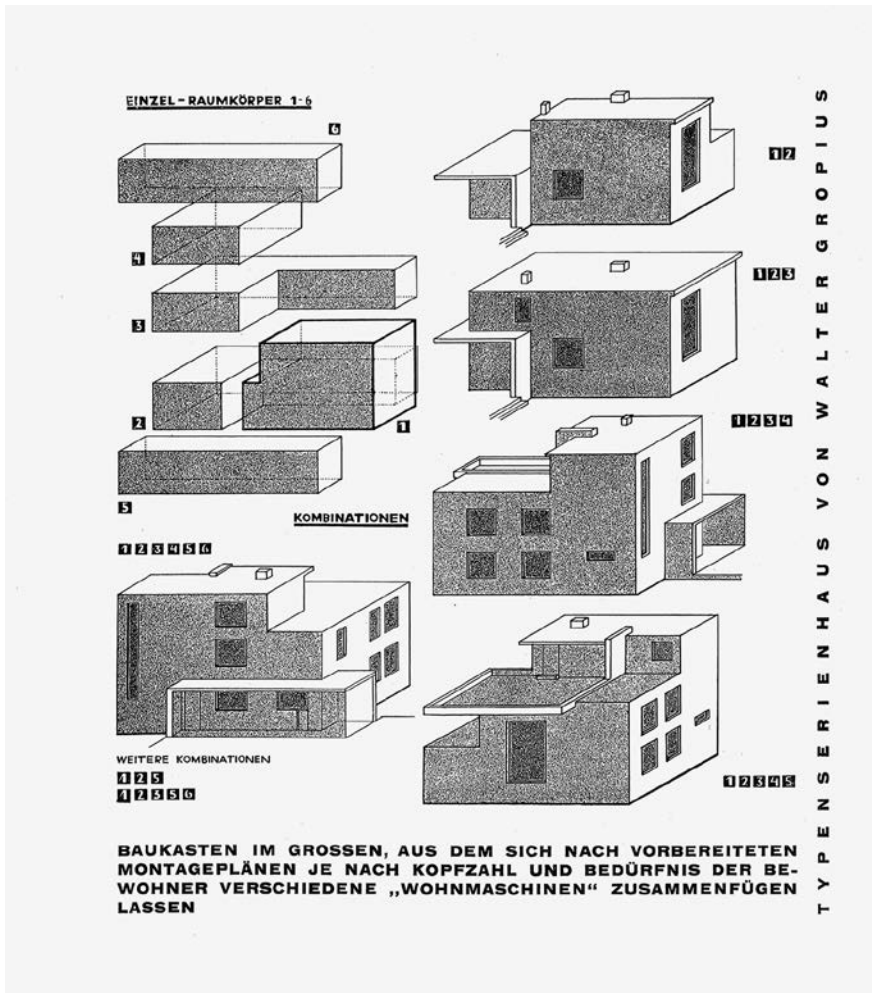


Abb. 58: Der »Baukasten im Großen« der Bauhaus-Architekten Walter Gropius, Adolf Meyer und Georg Muche als Do-it-yourself-Kit für moderne »Wohnmaschinen«, 1923/24.

Vaters bastelten sie hinterm Haus aus allem Möglichen das maßgeschneiderte Wochenendhäuschen zusammen. Ihre Mutter und Lilienthals Frau Anna erinnert sich: »In der Erziehung der Töchter, soweit der Vater sich ihr widmen konnte, wurde vom Wege zur Technik nicht abgewichen. Ähnlich der eigenen Mutter, unterstützte er jede technische Regung seiner Kinder nach Kräften. Turngerüste aller Art – bekannte und neu ersonnene – Baumaterial, Abfälle der eigenen Bauten, Steine, Nägel, Werkzeuge füllten den Platz hinter



Abb. 59: Ein Modellstädtchen aus Serienhäusern nach Gropius', Meyers und Muches »Versuchshaus« aus dem Architekturlabor des Weimarer Bauhauses, 1923/24.

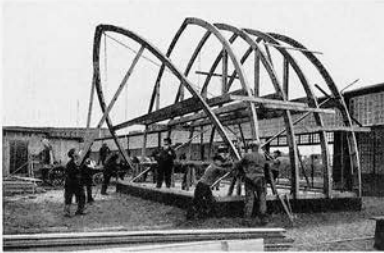
unserem Hause. Es erstanden denn auch zwei von den kleinen Technikerinnen eigenhändig ausgeführte Häuser, die fest und dauernd, ja bewohnbar wie Wochenendhäuschen waren« (LILIENTHAL/LILIENTHAL: *Wege der Technik*, 91).

Solche Bausätze aus vorfabrizierten Fertigelementen waren vom Spielzeughaus bis zur Großsiedlung beliebig skalierbar. Das hat Kurt Junghanns in seiner fabelhaften Geschichte der Vorfertigung in Deutschland *Das Haus für alle* eindrücklich gezeigt (JUNGHANNS: *Das Haus für alle*). Ganz hoch hinaus wollten damit die Bauhäusler Walter Gropius, Adolf Meyer und Georg Muche mit ihrem Weimarer Versuchshaus von 1923. Sie entwarfen damit nicht weniger als einen »Generalplan« für die Lösung des akuten Wohnungsproblems (GROPIUS/MEYER/MUCHE: *Ein Versuchshaus des Bauhauses*, 5). Ihr »Baukasten im Großen« war zur »fabrikmäßigen Herstellung von Wohnhäusern im Großbetrieb auf Vorrat« gedacht (8). Er sollte sich »durch wechselweisen An- und Aufbau sich wiederholender Raumzellen« zu völlig variablen »Wohnmaschinen zusammenfügen« lassen (14) (Abb. 58). Eine Idee, die sich im Modell verblüffend genau wie eines jener Spielzeugdörfer aus dem Anker-Steinbaukasten ausnimmt, das Generationen von bauseligen Buben zwischen 1880 und 1930 in ihren Kinderzimmern aufbauten (Abb. 59).

Tessenows Assoziation seriell vorgefertigter Typenhäuser mit einem Kinderspielzeug war also offensichtlich zweischneidig. Ihre Anmutung schwankte zwischen einem phantastischen Bubentraum und einem industriellen Heilspatent. Schon Tessenow betont darum, dass die Arbeit des modernen Architekten »anders« sein und »reifer« werden müsse als das, »was ein Kind arbeiten kann« (TESSENOW: Hausbau und dergleichen, 2 f.). Wie aber ließ sich dieser Reifungsprozess industriell für den dringend notwendigen Massenvohnungsbau beschleunigen? Indem man die Häuser und Wohnungen in Elementbauweise mit den Möglichkeiten und Bedürfnissen ihrer Bewohner einfach wachsen ließ! Auf diese geniale Idee kam der Berliner Stadtbaurat Martin Wagner 1932 mitten in der von der Weltwirtschaftskrise ausgelösten großen Depression. Auf der Berliner Sommerschau *Sonne, Luft, und Haus für Alle*, einer Ausstellung für *Anbauhaus, Kleingärten und Wochenende*, präsentierte Wagner unter dem Motto *Das wachsende Haus* vierundzwanzig Musterhäuser von führenden Vertretern des Neuen Bauens. Die Haustypen waren bewusst so divers wie möglich gewählt: von Hans Poelzigs Wohnhangar (Abb. 60) über Otto Bartnings Instant-Baracke (Abb. 61) bis zu Wagners eigenem wachstumsfähigen Gewächshaus (Abb. 62).

Das einzige Prinzip für das wachsende Anti-Krisenhaus lautete: »nie Fertiges, sondern stets Werdendes zu bauen« (WAGNER: Das wachsende Haus, 1). Dafür war das »Fertige der Wohnung in Etappen zu zerlegen«, so dass die zusammengenagelten Kisten schichtweise erweitert und kinderleicht abgebrochen und wieder neu aufgebaut werden konnten. Denn »die Wohnstätten wandern zu den neuen Arbeitsstätten« (2). So glaubten Wagner und seine Verbündeten das Campieren in den wilden Kleingartensiedlungen der Nachkriegsjahre nicht einfach kopieren, sondern domestizieren zu können. Das wachsende Haus von 1932 sollte kein »Rückweg zum Primitiven« sein, sondern ein »pionierhaftes Vorstürmen« zu einem neuen »biologischen Wohnen« nach den Naturgesetzen von Licht und Luft im Zeitalter »der Sportler, der Wandervögel, der Zelter, der Kleingärtner, der Siedler« (6). Für den Camping-Modernisierer Wagner hieß das: »Fort mit« den unmenschlichen »Schlafkisten und Schlafsärgen« von 10 Kubikmetern »Luftausmaß«, der Mensch braucht einen »sehr ruhigen und sehr luftreinen Schlafraum von mindestens 15 cbm Luftraum pro Kopf« (inklusive »Luftverdrängung durch hineingestellte Möbel«!). Fort mit dem modischen Trend zur »Verkümmerung des Badezimmers«, das Bad musste gerade ausgebaut werden »zu einem Raum der Gymnastik und der leichten spielerischen Körperpflege«. Und fort mit dem künstlichen Baumaterial, das den »täglichen Lebensraum von dem Strahlungsraum des Kosmos abschließt«, »die heilenden Strahlungen der Sonne« und »die Kinder der Natur, die Blumen

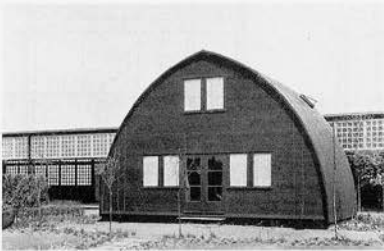
**ARCHITEKT: PROF. HANS POELZIG**



**AUFRICHTEN DER BOHLENBINDER. 1. TAG DER MONTAGE**



**EINSETZEN DER GIEBELWÄNDE. 2. TAG DER MONTAGE**



**ANSICHT VOM GARTEN**



**WOHNRAUM**

**56**

Abb. 60: Das Modellhaus von Hans Poelzig zu Martin Wagners Idee eines »wachsenden Hauses«, 1932.



Abb. 61: Die Variante von Otto Bartning zu Martin Wagners »wachsendem Haus«, 1932.

und Pflanzen« sollten vielmehr »in dieses Heim hineinwachsen« (7f.). Ja, Wagner sah sogar »die Zeit kommen«, »wo wir – wie die Südländer – aus dem Hause herausziehen und in schönen Nächten (wie am Tage) in freier Luft schlafen« werden (8).

Vor dem Hintergrund der heute drohenden Klimaüberhitzung klingt das unheimlich visionär. Das Umdenken vom sorglosen Abreißen und Neubauen zum Um- und Weiterbauen, die Kritik am umweltvernichtenden Ausstoß von Treibhausgasen durch die Zement- und Betonindustrie, die für das Überleben in den versiegelten Stadtlandschaften notwendige Fassadenbegrünung zur Reduktion von Hitzeinseln: all das nimmt *Das wachsende Haus* von Wagner vorweg. Das beweisen die Diskussionsbeiträge zur gegenwärtigen *Wohnungsfrage*, das heißt zum sozialen und selbstbestimmten Wohnen, die das Berliner

ARCHITEKT: STADTBAURAT DR.-ING. MARTIN WAGNER



EINBLICK IN EINEN SCHLAFRAUM



ANSICHT VOM SÜDOSTEN



ANSICHT VOM NORDOSTEN



EINBLICK IN DEN BADI- UND WASCHRAUM



EINBLICK IN DEN WOHNRaum

149

Abb. 62: Martin Wagners eigener Prototyp des »wachsenden Hauses«, 1932.

Haus der Kulturen der Welt 2015 lancierte (WAGNER: Das wachsende Haus, Neuauflage, 153–196).

Nur bedeutete das campierende Wohnen 1932 in der Realität der *Great Depression* eben doch etwas grundsätzlich Anderes als heute. »Warum Pinnebergs nicht wohnen, wo sie wohnen.« Das steht über einem der letzten Kapitel in Hans Falladas Depressionsroman *Kleiner Mann – was nun?*, der im gleichen Jahr wie Wagners Ausstellungspublikation erschien. In der Siedlungsliebe des abgebauten Konfektionsverkäufers Pinneberg und seiner Frau Emma, Pinnebergs ›Lämmchen‹, mit ihrem kleinen ›Murkel‹ vierzig Kilometer östlich von Berlin ist zwar alles Nötige da. Aber es gibt dort alles eben nur im zwergenhaften Miniaturformat: Das einzige Zimmer »war nur klein, drei zu drei Meter, es standen darin nichts wie Bett, zwei Stühle, ein Tisch und

die Frisiertoilette«, die Pinneberg mit seiner kleinbürgerlichen Phantasie vom eleganten Leben in die Laube hinübergerettet hat (FALLADA: Kleiner Mann, 332). »Die Küche war nicht mehr als ein Handtuch, drei Meter lang und anderthalb breit«, ja selbst der von Wagner empfohlene »Glasvorbau von Veranda« fehlt nicht. Nur die Parzelle ist riesig. Und weil die Bewohner »dieser großen Siedlung von dreitausend Parzellen« entweder »Kommunisten« oder »Nazis« sind, gibt es »ewig Krach und Schlägerei« (333).

Das alles ist so unfruchtbar, dass hier weder Pinnebergs Gemüse noch seine winzige Laube wachsen können. Der abgebaute Pinneberg kommt buchstäblich auf keinen grünen Zweig: »Um die Siedlerkarte zu bekommen, müsste Pinneberg dort wohnen, wo er wohnt, und das darf er nicht. Auch gibt es ein Arbeitsamt an dem Orte, wo er wohnt, dort könnte er ohne alles Fahrgeld stempeln gehen, aber das darf er nicht, da er nicht wohnt, wo er wohnt« (342 f.). Der Berliner Amtsschimmel kennt nur *eine* Alternative: arbeitslos oder obdachlos (343). Und weil Pinneberg »hier arbeitslos geworden ist und nicht dort« und es überhaupt »gesetzlich verboten ist, in Lauben zu wohnen« (343), wird der Traum von selbstgebauteм Gemüse und Kartoffeln zum Albtraum (342 f.). Den Todesstoß gibt ihm sein zweifelhafter Freund Heilbutt. Weil er »in einer Bauzeitschrift gelesen« hat, »daß in solche Wochenendhäuser bei Nässe leicht der Schwamm kommt«, empfiehlt er den Pinnebergs, »recht tüchtig zu heizen« (348). Holz stehlen aber lässt das kleinbürgerliche Über-Ich dieser Zwangscampierer nicht zu. Und so bleibt ihnen in ihrer improvisierten Licht- und Lufthütte (327 f., 359) am Ende ganz einfach die Luft weg.

Das Beispiel von Falladas Familie Pinneberg zeigt: Das Campieren im Wochenendhaus war so, wie es die modernen Wohnungsaktivisten Behne und Wagner theoretisch forderten, in der Praxis kaum zu bewerkstelligen. Jedoch gab es noch ein anderes Campingmodell, welches das Zeug zum Vorbild für das Neue Wohnen hatte: das Zelt. Dieses war noch luftiger und darum für die modernen Großstadtnomaden eigentlich noch attraktiver als die mobile Wohnbaracke. Das volatile Zelt konnte ganz einfach von jedem selbst hergestellt, aufgestellt und wieder abgebrochen und verschoben werden. Allerdings war es noch ein weiter Weg, bis die Wohnzelte alter und exotischer Kulturen, die die Archäologie des 19. Jahrhundert ausgegraben und die Architekturtheorie als Urzelle des modernen Wohnens entdeckt hatten, im Alltag der westlichen Industriegesellschaften ankamen (THÜNKER: Mit Sack und Pack, 28–39). Das Zelten gehörte noch lange Zeit ins neoromantische Reservat des jugendbewegten »Wandervogels« und seiner faschistischen oder kommunistischen Nachfolgebünde (GRUNDSCHRIFTEN DER DEUTSCHEN JUGENDBEWEGUNG I, 309–311). Erst in den 1960er Jahren wurde es zu der populärkul-

turellen Massenbewegung, als die es heute noch praktiziert wird. Zwischen den beiden großen Kriegen konnten die drastischen Biwakerfahrungen der Weltkriegsheimkehrer ebensowenig zu einem positiven Mentalitätswandel des Zeltens beitragen wie die verklärende Feldpostpropaganda, die von der Realität spätestens seit 1917 gründlich diskreditiert worden war. Daher ist es umso erstaunlicher, dass auch und gerade das Zelt schon bald nach dem Krieg in Architektenkreisen zum idealen dauerhaften Wohnort aufstieg.

Die entscheidende Vorarbeit zu dieser theoretischen Nobilitierung leisteten zwei Gründerväter der Architekturmoderne: Gottfried Semper und der Semper-Leser Adolf Loos. Von den *Vier Elementen der Baukunst*, mit denen der Architekturtheoretiker Semper unter dem Eindruck der Londoner Weltausstellung 1851 den menschlichen Bau- und Wohntrieb erklärte, stammen gleich zwei vom Zelt ab: das Dach und die Wand (SEMPER: *Vier Elemente*, 56 f.). Mochten sich die Zeltstoffe mit dem Klima und der Kultur ändern, wie sie wollten, das Zelten war und blieb nach Semper bis in die Moderne hinein das existenzielle A und O des Wohnens. Warum? »Es blieb der Teppich, die Wand, die sichtbare Raumbegrenzung. Die dahinter befindlichen, oft sehr starken Mauern wurden wegen anderer, das räumliche nicht betreffender Zwecke notwendig, als zur Sicherheit zum Tragen, zur größeren Dauer und dergleichen«, spekuliert Semper. Und diese Bedeutung behielt die Zeltwand laut Semper »selbst dann, als man sie aus Rücksichten größerer eigener Dauer, oder zu besserer Erhaltung der dahinter befindlichen Mauer, oder aus Sparsamkeit, oder umgekehrt zu Entfaltung größerer Pracht, oder aus was immer für Gründen, durch andere als die ursprünglichen Stoffe ersetzte« (58).

Auch der moderne Mensch, der in seinen vier Wänden lebte und ein festes Dach über dem Kopf hatte, wohnte im Grunde also in einem Zelt. Aus dieser Bekleidungs- und Stoffwechseltheorie Sempers entwickelte der Wiener Innenarchitekt Loos 1898 in einem Aufsatz über »Das Prinzip der Bekleidung« ein eigentliches Manifest für das moderne Wohnen im Zelt. Auch für Loos verlangt das Häuserbauen zum darin Wohnen »materialien, die mit dem eigentlichen zwecke des gebäudes nicht im einklang stehen. Hier hat der architekt die aufgabe, einen warmen, wohnlichen raum herzustellen. Warm und wohnlich sind teppiche. Er beschließt daher, einen solchen auf den fußboden auszubreiten und vier teppiche aufzuhängen, welche die vier wände bilden sollen. Aber aus teppichen kann man kein haus bauen. Sowohl der fußteppich als auch der wandteppich erfordern ein konstruktives gerüst, das sie in der richtigen lage erhält. Dieses gerüst zu erfinden, ist erst die zweite aufgabe des architekten« (Loos: *Ins Leere gesprochen*, 108).

Wie das ausschaute, demonstriert Loos 1903 in der Zeitschrift *Kunst* seines Wiener Schriftstellerfreundes Peter Altenberg mit zwei programmatischen

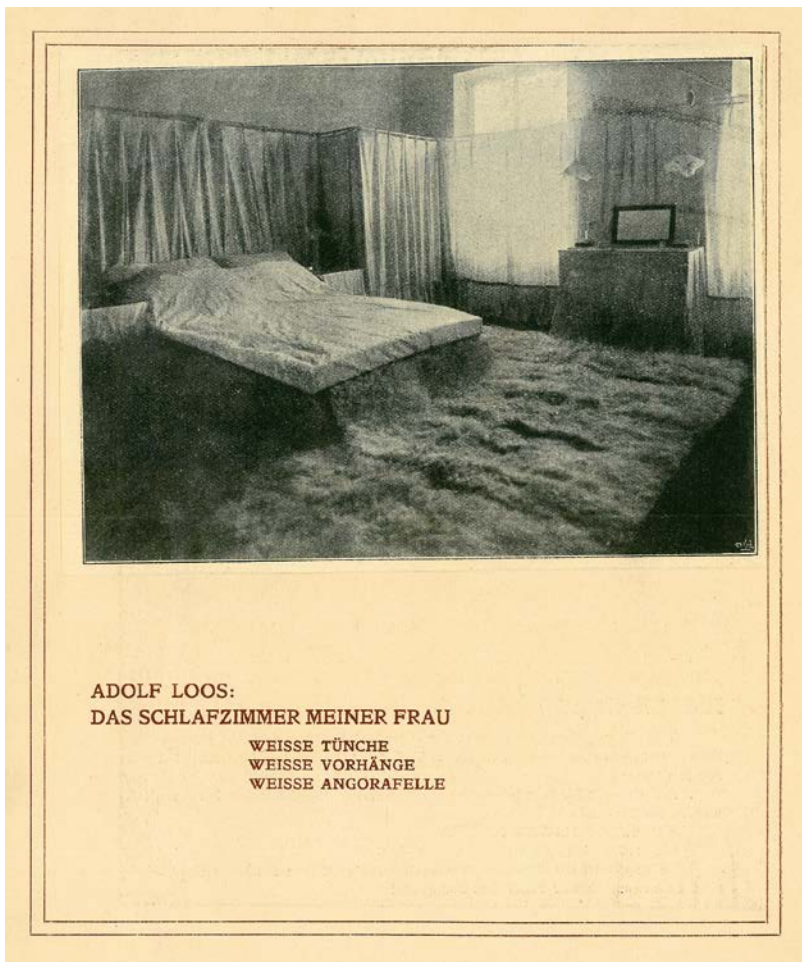


Abb. 63: Adolf Loos' Bildbeitrag »Das Schlafzimmer meiner Frau« in der Halbmonatsschrift *Kunst* seines Freundes Peter Altenberg, 1903.

Fotografien (Abb. 63). Ikonisch inszeniert Loos so *Das Schlafzimmer meiner Frau* mit einem monumentalen Bett in der Mitte als eine Orgie aus Farbe, Vorhängen und Fellen in Weiß: »Weisse Tünche, weisse Vorhänge, weisse Angorafelle.« Das ist alles, was Loos in der Bildlegende dazu schreibt (Loos: *Das Schlafzimmer meiner Frau*, XIII). Mehr brauchten seine Zeitgenossen aber auch nicht zu lesen, um von den Schlafzimmerfotos reflexartig die Verbindung zum Wohnzelt zu ziehen (COLOMINA: *Privacy and publicity*, 265–270). Die »zelthafte Improvisation aus Stoffen und Fellen« sei »so ziemlich das

## ARCHITEKT FÜR INNEN-EINRICHTUNG, P. A.

Ich habe an der Wand an meinem Bette eine edle japanische Strohmattē zartesten Geflechtes mit eingewobenen ganz einfachen und dennoch vielfältigen schwarzen Strohdessins, vier Meter lang, zwei Meter hoch. An diese Matte ließ ich in Abständen acht große dicke schwarze Ringe mit schwarzer Seide annähen, hängte diese an acht schwarze Wandhaken. An sechs von diesen Wandhaken hängte ich, über die japanische Matte herunter, in roheichenen Rahmen die Photographien von Richard Wagner, Bismarck, Tolstoi, Annie Kalmar, Marie Renard und einer edlen süßen verstorbenen Achtzehnjährigen.

Das Ganze kostete mich:

Japanische Strohmattē von Eisler auf der Freyung . . . . .	6 K 40 h
Bismarck . . . . .	20 "
Tolstoi . . . . .	20 "
Wagner . . . . .	20 "
Marie Renard . . . . .	20 "
Acht schwarze Ringe . . . . .	16 "
Acht schwarze Haken . . . . .	16 "
Sechs eichene Rahmen, bis heute . . . . .	<u>schuldig geblieben</u>

7 K 52 h

Eine Dame sagte zu mir: „Vanderbilt kann keinen schöneren Bettwandteppich haben — — —“

Ich erwiderte: „7 Kronen 52 Heller!“

XI

Abb. 64: Peter Altenbergs Text-Zimmer als literarische Antwort auf die Schlafzimmer-Fotos seines Freundes Adolf Loos, 1903.

unhygienischste und somit unzweckmäßigste«, was »sich erfinden läßt«, giftete der Kritiker Otto Falckenberg über den Puristen Adolf Loos in einem Aufsatz über den Redakteur Peter Altenberg (FALCKENBERG: Peter Altenberg, 892). Und auch Altenberg selbst konterte Loos' fotografische Schlafzeltinszenierung mit einem programmatischen Gegenentwurf. Sein blitzlichtartiger Kurztext *Architekt für Innen-Einrichtung, P.A.* evoziert die moderne Ikone des WohnzELTS allein in Wort und Schrift (Abb. 64). Dazu tüpfelt der Impressionist Altenberg auf eine einzige Seite seiner *Kunst* die

ganze »edle japanische Strohmatte zartesten Geflechts mit eingewobenen ganz einfachen und dennoch vielfältigen schwarzen Strohdessins« seines Wiener Hotelzimmers hin, das er jahrelang bewohnte (ALTENBERG: Architekt für Innen-Einrichtung, XI). Diese handgewobene Textarchitektur behängt der Zimmerherr Altenberg, der Jahre seines Lebens im Hotel wohnte, mit ein paar Fotografien seiner Künstler- und Mädchenidole, mit denen er seine Hotelzimmer tapeziert hatte, und spannt sie über das Gestell einer lakonischen Rechnung: »7 Kronen, 52 Heller« macht das unter dem Strich. Ein schlagenderes Argument für das Campieren im Wohnzelt gab es für den Bohemien Altenberg nicht. Das wusste er aus seiner eigenen Wohnpraxis am besten, und eben diese praktische Wohnkompetenz spielt er mit seinem Feinrippertext gegen die opulente Textilogie der Loos-Fotografien aus. Die leichte und billige Zeltbespannung von Altenbergs Hotelzimmer wird von ihm formal so konsequent umgesetzt, dass sie zum Textsimulacrum gerät. Das visuelle Modell von Loos verwandelt sich bei Altenberg in ein literarisches Manifest. Aus der theoretischen Idee wird ein poetisches Idol (RAMER: Der bessere Dreibund, 243–249).

Die Wirkung dieses Zeltidols auf die Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts ist kaum zu überschätzen. Einfache Zelthäuser aus Holz, Glas und Dachpappe hatten vor allem in der modernen alpinen Architektur Konjunktur, längst bevor sie mit den Hippies aus Skandinavien in den 1970er Jahren Mode wurden. Schon in den späten zwanziger Jahren beschwörten zeltartige Wohnhäuser wie die Ferienhütte des Basler Holzbaumodernisten Paul Artaria am Tessenberg im Westschweizer Jura ein kollektives *do it yourself*-Erlebnis aus dem Geiste des Wandervogels herauf (Abb. 65): »Die Hütte am Tessenberg ist nach Grösse und Einrichtung sehr bescheiden«, erklärt Artaria, »das Primitive dabei erhöht aber den Reiz des Aufenthaltes am alten Hochwald. Die Form erinnert an ein Zelt oder eine Köhlerhütte. Sie ist entstanden aus dem Bestreben, einfach und ohne Gerüst bauen zu können, denn die Hütte ist durch den Besitzer selbst und einige seiner Freunde in den Sommerferien ohne Mithilfe von Handwerkern erbaut worden. Das obere Dachdreieck ist 2 m hoch und 2 m breit, vom unteren Raum aus durch eine Leiter erreichbar; es kann 5–8 bescheidenen Schlafgästen als Unterkunft dienen« (ARTARIA: Schweizer Holzhäuser, 20). Mit Modellarchitekturen im Stile seines minimalistischen Holzzeltes für das möglichst anspruchslose und autarke Wohnen hatte Artaria im Rückblick aus den weniger üppigen 1930er Jahren einen Nerv der Zeit getroffen: »Wir sind des engen Wohnens im Zeilenbau müde und vertauschen gerne die mit allen Schikanen eingerichtete Wohnmaschine im Miethausblock mit dem bescheideneren, aber mit grösserer Freifläche ausgestatteten Vorstadthaus, das die Anwendung des

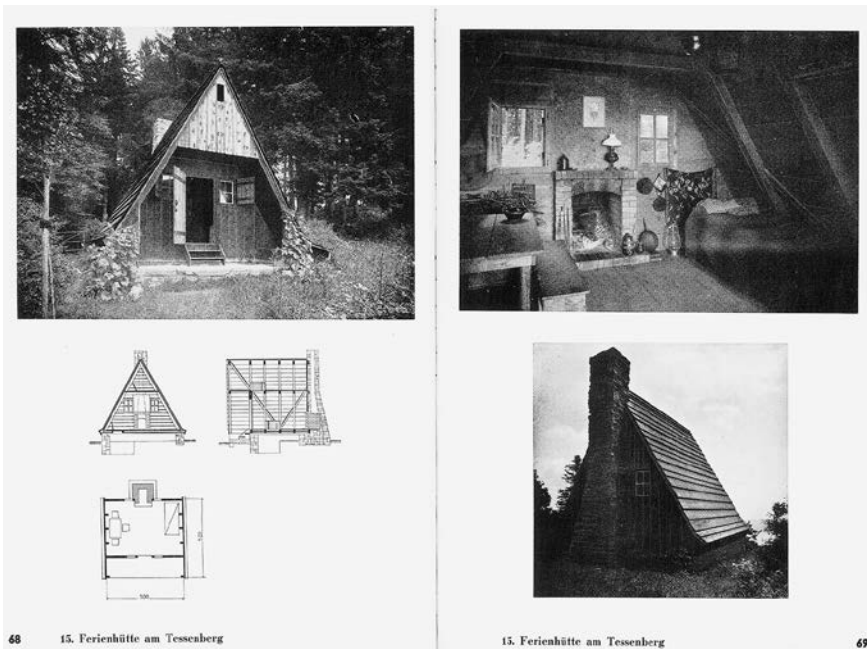


Abb. 65: Holz-Haus-Zelt des Basler Spezialisten für moderne Holzbauten Paul Artaria, 1936.

Holzes zum Bauen wieder ermöglicht«, bilanziert er 1936 in der Monografie zu seinen *Schweizer Holzhäusern* (13).

Wie vorbildlich sie in den Augen kompetenter Zeitgenossen wirkten, zeigt Peter Meyers Standardwerk *Moderne Schweizer Wohnhäuser* von 1928. Dort hat es als Pionierbau nichts Geringeres als die »historische Pflicht der Schweiz« zu erfüllen, »den historischen Rahmen für das Leben der Gegenwart zu finden« (MEYER: *Moderne Schweizer Wohnhäuser*, 102f.). Für den gemäßigten Modernen Meyer konnte das nur in einem Reservat wie der Schweiz geschehen, das von den konstruktivistischen (Gesellschafts-)Experimenten aus Russland und der funktionalistischen Ästhetik des Neuen Bauens verschont geblieben war (13). Doch das Zelt und das Zelten hatte als Faszinosum des modernen Wohnens längst auch schon die von Meyer verworfenen »Maschinalisten« mit ihren »Wohnmaschinen« gepackt (13). Für die avantgardistischen Designer und Architektenbrüder Heinz und Bodo Rasch etwa steht es am historischen Anfang des modernen Skelettbau, wie er in der Stuttgarter Weißenhofsiedlung vorexerziert wurde. Zu dessen »einfachsten Formen« gehörte das archaische Wohnzelt (Abb. 66). Dabei findet diese Ursprungserzählung in der Begleitpublikation der Raschs zur Stuttgarter

## Einleitung



Baumeister ist jeder Mensch.

Am Strande baut er sich eine Burg aus Sand, hinter der er geschützt gegen Wind und die Blicke Neugieriger liegen kann. In Wald und Wiese schlägt er ein Zelt auf aus Wanderstöcken und einem Streifen wasserdichten Stoff.



Diese Bauten sind die einfachsten Formen der beiden Konstruktionssysteme des Hochbaues:

des Mauerbaues und des Skelettbauens.

Mauerbauten sind alle Häuser, deren Wände aus einem Material bestehen, das gleichzeitig stützende und trennende Eigenschaften besitzt (z. B. Backsteinwände). Die Wand muß in sich fest, also ein Körper sein. Das ist der Fall, wenn sie genügend Auflagebreite hat, das heißt dick genug oder gebogen ist.

Der Skelettbau ist aus zwei Materialien zusammengesetzt, von denen das eine stützende, das andere trennende Eigenschaften besitzt. Wie der Name besagt, besteht er aus dem stützenden Skelett, über das die trennende Haut gespannt ist. Das Skelett bewirkt die Körperstruktur der Wand.

Ein Mauerwerk ist das Backsteinhaus, ein Skelettbau das Fachwerkhäuser. Backstein- und Fachwerkhäuser sind es, in denen die meisten von uns wohnen. Wir kennen aus Anschauung den Unterschied zwischen ihnen. Als Kinder sind wir vor einem Neubau stehen geblieben und haben dem Maurer zugeschaut wie er Stein auf Stein schichtet, dem Zimmermann, wie er seine Balken ridtete.

14

Abb. 66: Das Wohnzelt als Archetyp des modernen Skelettbau in der Begleitpublikation zur Stuttgarter Weißenhofsiedlung *Wie bauen?* von Heinz und Bodo Rasch, 1927.



Explodierter Munitionszug

als Unterlage für Linoleum, Triolin oder Korkparkett, 15–25 mm stark, Steinholz-Estrich oder Kork-Estrich. Der Steinholz-Estrich ist äußerst widerstandsfähig und doch elastisch, er trocknet rasch aus und zieht keine Feuchtigkeit an, daher die beste Unterlage für Linoleum usw.

#### **Steinholz-Treppenbelag**

Alte ausgelaufene Holz-, Stein-, Beton- oder gemauerte Treppen werden mit Steinholz belegt bestens wiederhergestellt und bieten dadurch Gewähr langer Haltbarkeit und Feuersicherheit. Herstellung in jeder Profilart und unter Verwendung von Stirnleisten aus Hartholz oder Metall. Ausbesserungen, Reparaturen werden ohne Störung des Verkehrs schnellstens vorgenommen.

Bei Vergebung von Arbeiten für Neubauten und Umbauten, in denen fugenlose Fußböden oder Estriche in Betracht kommen, holen Sie unsere Spezialangebote ein. Wir sichern Ihnen im voraus beste Facharbeit und Ausführung zu und übernehmen weite Garantie für die Qualität und Haltbarkeit unserer Böden. — Mit ersten Referenzen, Mustern und unverbindlichem Besuch zu Beratungen durch Fachleute stehen wir Ihnen jederzeit zu Diensten.

Südd. Steinholz-Industrie G. m. b. H., Stuttgart, W. 2.  
Telephon 22397, Drahtanschrift: Steinholz-Stuttgart.

167

Abb. 67: Der Zerfall des Skelettbaus, aufgezeigt an einem explodierten Munitionszug aus dem Ersten Weltkrieg in Raschs und Raschs *Wie bauen?*, 1927.

Weißenhofsiedlung von 1927 *Wie bauen?* ein verblüffendes Ende. Das ABC des modernen Wohnens wird dort zwar am Skelettbau von der Stufenpyramide von Sakkara bis zum Zelt eines Scheichs in Marokko ausbuchstabiert. Das ganze Buch endet aber ausgerechnet mit seinem Zerfall: »Der Skelettbau ist ein Zeitbau. Er entsteht und vergeht mit den Generationen, die ihn schufen. Seine geringen stofflichen Bestandteile zersetzen sich, lösen sich auf in nichts. Aber seine Struktur hat etwas ›Ewiges‹« (RASCH/RASCH: *Wie bauen*, 166). Mit diesen Worten erklären die Raschs in der Bildlegende die Fotografie eines explodierten Munitionszugs (Abb. 67). Das Argument war sicher positiv gemeint, und auch die Fotografie sollte die Unverwüstlichkeit moderner Leichtbauweise veranschaulichen. Die suggestive Logik der Bilder jedoch ist eine völlig andere. Was sie vor Augen führen, sind Vergänglichkeit, Zerstörung und Ruin. Auch wenn das Zelt als Wohnphantasma der Architekturmoderne die Schrecken des Ersten Weltkriegs also überdauerte, es perpetuierte sie zugleich.

Das Beispiel zeigt, wie ambivalent und prekär die Ideologie vom modernen Wohnen und Campieren im nomadischen Zelt war. Sie war es *de facto* auch dort, wo das theoretisch gar nicht intendiert war. Und sie war es für Kritiker sowohl von rechts als auch von links. Die Fotomontage der Weißenhofsiedlung als Araberdorf, die von der konservativen Propaganda als Postkarte vertrieben wurde, bringt die reaktionären Ressentiments gegen das moderne Nomadentum auf den Punkt (Abb. 68). Die Händlerszene auf dem Teppichmarkt links unten ist die symbolische Grundlage der diffamierten Beduinenstadt, die sich darüber aufbaut. Das Zeltidol der modernen Architektur konnte aber ebenso gut von links aufs Korn genommen werden. Das prominenteste Beispiel dafür ist wohl Bertolt Brecht, von dessen satirischer Karikatur eines modernen Wohnzeltens im Feuilleton »*Nordseekrabben*« oder *Die moderne Bauhaus-Wohnung* im Kapitel über das Hausen schon ausführlich die Rede war. »Wir wollten in der Diele etwas ganz Einfaches machen, fast etwas Rauhes«, erklärt die Frau des ehemaligen Weltkriegssoldaten Kampert: »Gartenstühle wären mir am liebsten gewesen, aber sie sehen so scheußlich aus. Dazu eine grobe Matte. Ich bin rumgefahren wie verrückt, bis ich sie auftrieb. Ich sah mir grobe Zeltleinwand kilometerweise an. Aber als ich die Matte irgendwo hinten in einem Laden aufgestellt sah, sagte ich sofort: das ist es« (BRECHT: GBA 19, 269 f.). Nicht ohne Grund heißt der Kriegsgewinnler bei Brecht Kampert. Und dass es bei den Kamperts schick werden konnte, wie in einem Zelt zu campieren, kommt nicht von ungefähr. Das war nur möglich geworden, weil die brutale Wirklichkeit der Notunterkünfte aus dem Krieg von der guten Gesellschaft mit aller Kraft vergessen und verdrängt wurde. Mit diesem sozialpsychologischen Argument aus dem Repertoire der



Abb. 68: Die Stuttgarter Weißenhofsiedlung als Araberdorf auf einer Propaganda-Postkarte von 1927, publiziert im *Schwäbischen Heimatbuch* des Württembergischen Bundes für Heimatschutz, 1941.

Psychoanalyse straft Brecht den Bauhaustraum vom improvisierten Wohnen im funktionalistischen Campingzelt Lügen.

Eine ganz ähnliche Kritik traf allerdings nur ein paar Jahre später Brecht selbst: im öffentlichen Streit um seinen Film *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt?* 1931 kam es in diesem Zusammenhang nämlich erneut zu einem Krieg der Zelte, nur tobte dieser jetzt innerhalb der Linken. Die republikweit größte Zeltkolonie ›Kuhle Wampe‹ bei Berlin wird in diesem frühen Tonfilm zur letzten Zuflucht für die junge Fabrikarbeiterin Anni und ihre ausgesteuerten Eltern. Die Zeltseligkeit, die die Kinobesucher in das individuelle Schmückedein-Heim hineinprojizieren mochten, wird durch ein groteskes Hochzeitsgelage als kleinbürgerliche Ersatzphantasie demaskiert. Umso euphorischer setzt der kommunistische Propagandafilm das kollektive Zusammenleben im Zeltlager des Arbeitersportvereins dagegen: »SOLIDARITÄT!« Unter diesem Motto versöhnt sich nicht nur das junge Liebespaar Anni und Fritz (BRECHT: *Kuhle Wampe*, 60, 65). Die Arbeiterjugend trägt es im offenen Schlagabtausch mit ein paar Karikaturen aus dem bürgerlichen Mittelstand in einem S-Bahn-Waggon in die ganze Welt hinaus: »Vorwärts und nicht vergessen / Worin unsre Stärke besteht. / Beim Hungern und beim Essen / Vorwärts, nicht vergessen / Die Solidarität« (76 f.). Diese »propagandistische Zuspitzung«

veranlasste die staatliche Zensurstelle, den Film zu verbieten, weil er die »öffentliche Sicherheit und Ordnung und lebenswichtige Interessen des Staates« gefährde (BRECHT: *Kuhle Wampe*, 110). Dabei machte erst die Zensur *Kuhle Wampe* politisch brisant. Das hielt der linksintellektuelle Filmkritiker Siegfried Kracauer Brecht und seinem avantgardistischen Autorenkollektiv vor. Der Film selbst sei politisch inkonsequent, weil er die Not der heruntergewirtschafteten Spießler im Wohnzelt karikiere, während er das Fest der Arbeitersportler im Zeltlager verherrliche. Vor allen Dingen aber ersetze er »Unterschiede der Haltung durch Generationsunterschiede«, wenn am Ende die durchtrainierte Jugend über die verbiesterten Greise der Republik triumphiert (KRACAUER: SW 6.3, 53). Für Kracauer war *Kuhle Wampe* deshalb ein sozialromantischer Problemstreifen. Mochte der Film auch revolutionär agitieren, das Wohnungsproblem löste er im Grunde unpolitisch. Die Chance, die hier verpasst wurde, offenbart sich im Scheingefecht, das *Kuhle Wampe* zwischen den Wohnzelten der Kleinbürger und der Arbeitersportler inszeniert. »Was ein Schlag gegen die offizielle Filmproduktion hätte sein können, ist ein Schlag ins Wasser geworden« (52).

Kracauers Kritik ist deshalb so ernst zu nehmen, weil er den Film für »wichtig genug« hielt, »um genauso stark belichtet zu werden wie das Verbot« (51). Dass sich der renommierte Film- und Architekturkritiker der *Frankfurter Zeitung* ganz auf die kontrastierenden Zeltszenen konzentriert, beweist deren symptomatische Bedeutung. Dabei war auch Kracauer selbst nicht gegen die Versuchung durch den romantischen Traum vom befreiten Wohnen im Zelt gefeit. In seinem 1934 im Pariser Exil verfassten Roman *Georg* scheint dieser Traum direkt der Wildwestromantik des jugendbewegten Wandervogels entsprungen. Nur bleibt er in der vom Autor bis zu seinem Tod unter Verschluss gehaltenen autobiografischen Fiktion ganz privat und will gar nicht erst politisch werden. Der junge Zeitungsredakteur Georg bewohnt bei der Witwe Heinisch ein kaltes Erdgeschosszimmer (Kracauer: SW 7, 262 f.). Von etwas Anderem kann er bei der drückenden Wohnungsnot nach dem Ersten Weltkrieg nur träumen. Und so phantasiert er sich zusammen mit dem vierzehnjährigen Fred, in den er sich verliebt hat und dem er in einem Hinterzimmer einer alten Herrschaftswohnung Nachhilfe in Mathematik gibt, in ein Indianerzelt zurück. Das »Zimmer enthielt einen Liegestuhl, in dem Georg wie in einer ausgehöhlten Kutsche versank. Er dehnte sich waghrecht und verschmolz mit Fred und der Zimmerdecke. Sie lasen Gedichte, die Stube war ihr Indianerzelt« (275).

Der Bubentraum wird zum trivialliterarischen Fluchtraum. Er bietet den beiden jungen Männern eine zeitlang Unterschlupf für ihre homoerotischen Gefühle, bis sich Fred in Margot verliebt und Georg »aus seiner

Privathöhle, dem Liegestuhl, der einem Zelt im Zelte glich« vertrieben wird (293). Weil sie das Idol des Zeltes potenziert, muss der unreife Georg seine Phantasiekapsel verlassen und »aus dem Liegestuhlzelt ins Freie« kriechen (294). Das kindliche Luftschloss wird als regressive Lebenslüge enttarnt – »es war ja räumlich alles ganz klar« (294). Aber Kracauer, der wunderliche Realist (wie ihn Adorno genannt hatte), wäre nicht Kracauer, wenn er dem falschen Bewusstsein seines Helden nicht ein utopisches Versprechen abgewänne. Fred geht nach Amerika und verwirklicht dort den *American Dream* vom Glück aus Geld und Liebe wie er im Buche steht. Der »Liegestuhl, der Teil des Indianerzelts war« symbolisiert für ihn nur den »Bankrott ihrer Beziehung« (364). Georg dagegen findet eben darin den eigentlichen Sinn der Jugendbewegung, die er in der Zeitung öffentlich kritisiert hatte. Das kindliche Provisorium »zwischen den Tischbeinen und Bettpfosten« (275) präfiguriert für ihn den idealen Beobachtungsposten. Von hier aus konnte er auch später noch die »unscheinbaren Kleinigkeiten« beschreiben, die die festgefahrene Welt in Bewegung brachten (511). Und »es bedurfte nur eines millimeterfeinen Ausschlags, um sie vollends in Ordnung zu bringen« (512).



## 8 Fahren

»Vielleicht sind mobile Wohngehäuse, mit deren Hilfe wir alle Bequemlichkeit eines wirklichen Wohnkomforts sogar bei jedem Ortswechsel mit uns nehmen könnten, gar keine allzuferne Utopie mehr.« Diesen Traum träumt der Bauhaus-Direktor Walter Gropius im Begleitbuch zu einem legendären Versuchshaus, das er zusammen mit seinen Lehrerkollegen Adolf Meyer und Georg Muche im Sommer 1923 am Weimarer Bauhaus dem verblüfften Publikum präsentierte (GROPIUS/MEYER/MUCHE: Das Versuchshaus, 5). Das Traumhaus der Bauhäusler sollte wie ein Kinderspiel aus vorfabrizierten Fertigteilen zu variablen Wohnmaschinen zusammengesetzt werden können. Sie sollten sich ebenso kinderleicht transportieren und andernorts wieder aufbauen lassen. Die Zukunftsvision zielte also offensichtlich noch weiter als nur bis zum modularen Wohnen auf dem Kinderspielplatz der Erwachsenen. Ihr eigentliches Sehnsuchtsziel war das fahrende Wohnen im Wohnmobil. Mit dem Campieren ist dieses zwar eng verschwistert, aber es ging beim campierenden Wohnen im vorangehenden Kapitel doch mehr um das provisorische Bleiben, das auf Dauer gestellt werden sollte. Bei den Wohnszenen in diesem Kapitel funktioniert der paradoxe Zusammenhang von Mobilität und Immobilie dagegen gerade umgekehrt. Zur Leitidee wird nun das permanente Herumfahren und Herumtragen von eigenem Hab und Gut. Die Grundlage für die neuen mobilen Wohnformen ist der Ortswechsel, und es ist die Verschiebung an sich, die den Takt angibt.

Gemeinsam ist allen diesen Wohnideen und Wohnpraktiken das Fahren. Man wird diese Tätigkeit auf Antrieb wohl kaum mit dem Wohnen in Verbindung bringen. Zu unrecht, wie ich glaube. Denn das Bewegungs- und Handlungsverb *fahren* ist mehr als nur eine hübsche Metapher für die diversen Formen und Funktionen, die sich zur Modernisierung des Wohnens vermittels seiner Mobilisierung miteinander verbünden. Das fahrende Wohnen hat einen tief verwurzelten Sitz im Leben. Dieser Realitätsgrund zeichnet sich wiederum präzise in der Wortgeschichte ab. Etymologisch ist das altdutsche *faran* am nächsten mit dem griechischen *poreúein* und dem lateinischen *portare*, ›tragen‹, ›bringen‹, ›hinüberbringen‹ verwandt. In der medialen Verwendung bedeuten das griechische Verbum *poreúestai* und sein lateinisches Äquivalent *portari* soviel wie ›gehen‹, ›hinübergehen‹ oder ›reisen‹ (KLUGE: Etymologisches Wörterbuch, 199). Beide Bedeutungsebenen verschränken

sich miteinander zu einem Komplex ideologisch höchst widersprüchlicher Lebensformen und Mentalitäten: von den fahrenden Gesellen, die man aus dem (neu-)romantischen Volksliederschatz kennt, über die fahrenden Bewohnerinnen und Bewohner der Landstraße, die die moderne Wohlfahrt (auch sie gehört etymologisch dazu!) domestizieren möchte, bis zur territorialpolitischen Deportation (vom lateinischen *portari*) ganzer Populationen. Die Geschichte des Verbums *fahren* strotzt also nur vor lebensreformerischen Phantasien und chauvinistischen Phantasmen. Und sie enthält so ziemlich alle direkten Vorfahren *und* Nachfahren des Neuen Wohnens in sich, die in den zwanziger Jahren probiert und propagiert wurden.

Am Leitfaden dieser halb realen, halb imaginären Ahnenreihe sind auch die folgenden Wohnszenen mit ihren typischen Akteuren arrangiert. Ihre Stammväter sind der romantische Wanderer und dessen urbane Variante, der Flaneur. Die Moderne hat sich beide Figuren zum Vorbild für eine ganz neue Wohnidee genommen: die Wohnungswanderung. Diese Idee ist in einem doppelten Sinn epochal. Mit der Wohnungswanderung hat die existenzielle Moderne nämlich nicht nur ihre ideale Inszenierungsform gefunden. Sie entdeckt damit auch eine ihrer ästhetischen Leitideen und entwickelt diese Idee am Beispiel des fahrenden Bleibens konsequent weiter. Die Rede ist von der Textur, die nach Moritz Baßler in den 1910er Jahren entdeckt wurde. Nach Baßler wird die spezifische Textur moderner Texte in dem Maße sichtbar, in dem die sinngebenden Strukturen verblassen. Weil die Inhalte eines Textes nicht mehr zu einem kohärenten Sinn zusammengesetzt werden können, lesen wir nur noch das sprachliche Material und nehmen nur noch die Form eines Textes wahr (BÄBLER: Die Entdeckung der Textur, 13).

Für diese Verschiebung und dieses Verfahren hat Roland Barthes ein sehr schönes Bild gefunden. Es passt kaum zufällig perfekt auf die Wohnungswanderungstexte aus dem frühen 20. Jahrhundert. In seinen *Fragments d'un discours amoureux* erklärt Barthes, dass moderne Texte, bei denen die bedeutungstragenden Strukturen hinter der materiellen Textur verschwinden, für uns *unbewohnbar* würden (BARTHES: Fragments, 56). Als Leserinnen und Leser können wir demzufolge mit den Wohnungswanderern der klassischen Moderne lernen, dass wir in diesen Texträumen nicht mehr sicher und geborgen sind. Und wir müssen einbekennen, dass es, theoretisch gesehen, kein Zurück mehr hinter diesen Erkenntnishorizont und die ihm entsprechende Erwartungshaltung gibt. Mindestens für die Literaturwissenschaft nicht – Baßlers spätere geharnischte Kritik am populären Realismus der Gegenwart mit seinem Inhaltismus und seinen demonstrativ bewohnbaren Strukturen ist der beste Beweis dafür (BÄBLER: Populärer Realismus, 127–134). Wie das heilige Paar auf der Herbergssuche

finden wir seither beim Lesen auf der Suche nach dem Sinn des von uns Gelesenen keine feste Bleibe mehr.

Der moderne Wohnungswanderer führt also eine ganze Menge Literaturtheorie in seinem leichten Gepäck mit. In den als golden gepriesenen zwanziger Jahren findet dieser Schmuggler mit dem unverdächtigen Kindergemüt erstmals einen mechanisierten Nachfahren: den Menschen im Wohnwagen. Die rasante Popularisierung des Automobils nach dem Ersten Weltkrieg ließ Gropius' Traum vom mobilen Wohngehäuse in kurzer Zeit für immer mehr Menschen Wirklichkeit werden. Und die Nazis kurbelten diese Modernisierungsphantasie des Wohnens mit ihrem 1934 lancierten Volkswagen als Motor ihrer Kraft durch Freude-Bewegung noch einmal kräftig an. Auf dem Trittbrett der Ideologie vom automobilisierten Wohnen fuhr freilich auch eine der größten Schreckgestalten für das bürgerliche Gemüt mit: der Fahrende, der nirgendwo fest zuhause war und der sich weder vom wohlmeinenden Individuum ins Herz schließen noch vom besorgten Staat unter Kontrolle bringen ließ. Als blinder Passagier des Neuen Wohnens verkörpert er die dunkle Seite von dessen ureigener Mission: die Unbehaustheit des Menschen in der Moderne. Nach dieser Logik wurde der entwurzelte Wohnwagenmensch zu einer Leitfigur für das zunehmend katastrophische Selbstbewusstsein dieser Moderne. 1916 beschreibt Georg Lukács die transzendente Obdachlosigkeit des Menschen noch als spezifisches Symptom der Neuzeit (LUKÁCS: *Theorie des Romans*, 23 f.). 1927 erklärt Martin Heidegger dann das heimatlose »Geworfensein« in die Welt und die »Bewegungsart des Absturzes« zur Daseinsbedingung des Menschen schlechthin (HEIDEGGER: *GA I/2*, 237 f.).

Auf dem kürzesten Weg von den Wohnzelten aus dem letzten Kapitel zu den Wohnungswanderungen, von denen hier die Rede ist, gelangt man mit Robert Walser. Der eigenwillige Moderne Walser gehört zu den großen Spaziergängern in der deutschsprachigen Literatur und mit zu den heroischsten Entdeckern der neuen Welt der Textur (BAßLER: *Die Entdeckung der Textur*, 114–122). Erfindertisch wie kein zweiter, gelingt es diesem tänzerischen Wanderer auf den Rändern der bürgerlichen Gesellschaft, das romantische Erbe über das neuromantische Frühwerk in die emphatische Moderne hinüberzuretten (UTZ: *Tanz auf den Rändern*, 25–52). Dabei kreuzt sich der Weg vom Wohnzelt zur Wohnungswanderung bei Walser auf exemplarische Weise mit jenem vom Wohnen zum Schreiben. Ein Musterbeispiel dafür ist Walsers kurzer Prosatext »Wohnungswechsel«, der am 11. März 1926 erstmals im Feuilleton der *Prager Presse* erschien. Hier wird das Indianerzelt mit seiner Wildwestromantik zum Vor-Bild der nomadischen Schriftstellerexistenz im modernen Literatur- und Medienbetrieb (UTZ: *Im Nomadenzelt des*

Feuilletons, 117 f.). »Ich schlug soeben ein neues Zelt auf«, beginnt Walser, der seine Wohnungen so häufig wechseln musste wie er seine Kurzprosa bei den konkurrierenden Tageszeitungen und Magazinen unterzubringen wusste, seinen Erlebnisbericht mit der dazu passenden Metapher. Aber schon im nächsten Satz wird dieses selbstironische Sprachbild beim Wort genommen und in den aktuellen Wohndiskurs eingeschrieben: »Im Völkermuseum in Berlin studierte ich seinerzeit die Indianerabteilung, worin sich farbenfeine, spitzdachige Wohnungen befanden. Auch altmexikanische Kunst war in der Nachmittagsdämmerung vertreten. Indem ich zu meinem Bedauern fand, daß meine bisherige Mansarde zwar recht nett, aber auch recht eng sei, erlaubte ich mir, ordnungsmäßig aufzukünden. Diverse meiner Mitmenschen unternehmen weite Reisen, per Eisenbahn und zu Schiff, und können hiebei natürlich stattliche Bekanntschaften machen und zu allerlei nützlichen Weltanschauungen kommen. Ich begnüge mich, innerhalb der Grenzen unserer Stadt zu nomadisieren, eine Wanderart, die mir überaus bekömmlich zu sein scheint, denn ich sehe, wie ich sagen kann, verhältnismäßig gesund aus, d. h. es scheint mir, daß ich blühe« (WALSER: GW VIII, 13 f.).

So manövriert Walser das von den Modernen gepriesene und von den Konservativen verteufelte nomadische Wohnen absichtsvoll in ein schwer einzuschätzendes Wechselfeuer, in dessen Deckung er von seiner eigenen existenziellen Not sprechen kann. Zwischen ironischer Systemkritik und parodistischer Selbstkritik taumelt sein *Wohnungswechsel* von einem Schauplatz zum andern, und er selbst hüpfert als Erzähler von einer Stilblüte zur nächsten. Lokalhistorisch lassen sich Walsers Wohnungswanderungen durch die gutbürgerliche Stadt Bern fast lückenlos dokumentieren (MORLANG: Ich begnüge mich). Literarisch werden sie zum diskursiven Labyrinth, in dem sich die Leserinnen und Leser selbst zurechtfinden müssen (UTZ: Tanz auf den Rändern, 369–379). Ein möglicher Lösungsweg aus diesem Textlabyrinth heraus führt über den Dreisatz von Wohnen, Schreiben und Essen. Die Lösungsformel dafür liefert der schicksalhafte »Wechsel«, der im Titelwort *Wohnungswechsel* steckt. Vom flinken Wechsel flexibler Wohnstätten geht der Text nicht nur aus, sondern auf den permanenten Wechsel des Wohnsitzes läuft er am Ende auch hinaus. Schon der erste Satz verschiebt das Anfangsbild vom eigenen Nomadisieren wie im Indianerzelt ganz leicht, so dass es im Kopf der Lesenden ein bisschen verwackelt aussieht: »Ich liebe die Abwechslung im Wohnen sowohl wie speziell auch im Essen sehr« (WALSER: GW VIII, 14). Folgerichtig findet sich der im Akkord dichtende Wohnungsnomade danach in einem »ehemaligen Landsitz« wieder (14), der sich für ihn aber als ein feindseliges Gelass entpuppt. Zuerst kommt ihm dort die

Aufenthaltsbewilligung abhanden, und dann hängt auch noch ein Stich mit dem »Gefangenen von Chillon« nach der schauerromantischen Ballade von Lord Byron über seinem Bett (15). Im zweiten Satz hält eine offenerzige Dame dem poetischen Wanderarbeiter den Spiegel der Realität vor: »Du arbeitest nur deshalb so eifrig für die Presse, um den Lohn in allerlei Restaurants zu tragen«, wirft sie ihm vor (15). Gegen diesen Vorwurf weiß sich dieser nur mit einem »bittenden Blick in den Himmel« zu helfen. Und so rettet er sich in einem dritten Satz vor einem symptomatischen »Schneegestöber« in eine »gangbare Wirtschaft« hinein, wo er »mitten in ein Lottospiel« gerät, »dessen Gewinnste in Enten, Zuckerdüten, Würsten, Rippli, Konserven, Käse, Schokolade, also in lauter Wünschenswertigkeiten bestanden« (15 f.).

Vom Besitz solcher Leckereien konnte der moderne Medienarbeiter Walser allerdings nur träumen. Darum muss er auch als Erzähler seiner volatilen Arbeitsbedingungen aufs Mitspielen verzichten. Unter dem Strich dieser autopoetischen Dreisatzrechnung lautet das Resultat von Walsers *Wohnungswechsel* lakonisch: »Über die Besetzung, worin ich wohne, verfügt die Gemeinde« (16). Bei der »Herstellung einheitlichen Ganges der Geschäfte« ist der Feuilletonnomade beim Schreiben wie beim Wohnen und Essen zum bloßen »Zuschauertum« verdammt (16). Das sichert ihm zwar die kritische Distanz zum Beobachteten und Selbsterlebten. Aber es schließt ihn ebenso sicher von der Teilhabe am »einheitlichen« Geschäftsgang beim Umschlag der leiblichen wie der geistigen Nahrungsmittel aus.

Indem sie den wechselnden Launen des Schicksals ausgeliefert sind, geraten die Wohnungswanderungen des Feuilletonisten Walser unter den Alpdruck eines höchst prekären Wunschtraums. Das bringt sie in ein konstitutives Spannungsverhältnis zur Idee ihres eigentlichen Erfinders: Adolf Loos. Der revolutionäre Wiener Architekt hatte am 10. und 11. Dezember 1907 für potenzielle neue Auftraggeber einen Tag der offenen Tür in zwei Geschäftsräumen und dreizehn Wohnungen organisiert, die von ihm eingerichtet oder umgebaut worden waren. Das Ziel dieser ersten Wohnungswanderungen in der modernen Architekturgeschichte war kein anderes, als den Gang von Loos' harzig laufenden Geschäften zu befördern. Diese beschränkten sich bis zum skandalträchtigen Umbau des Geschäftshauses für den Herrenschneider Goldman & Salatsch am Michaelerplatz in Wien (1910) auf Loos' publizistische Tätigkeit für die Tagespresse und populäre Fachzeitschriften sowie auf das Modernisieren älterer Wohnungseinrichtungen. Wie lukrativ die geniale PR-Aktion am Ende war, ist nicht bekannt. Die Loos-Forschung weiß darüber kaum mehr zu sagen, als dass der Architekt selbst nicht mitwanderte, sondern das Wochenende mit seiner damaligen Lebensgefährtin, der englischen Tänzerin Bessie Bruce,

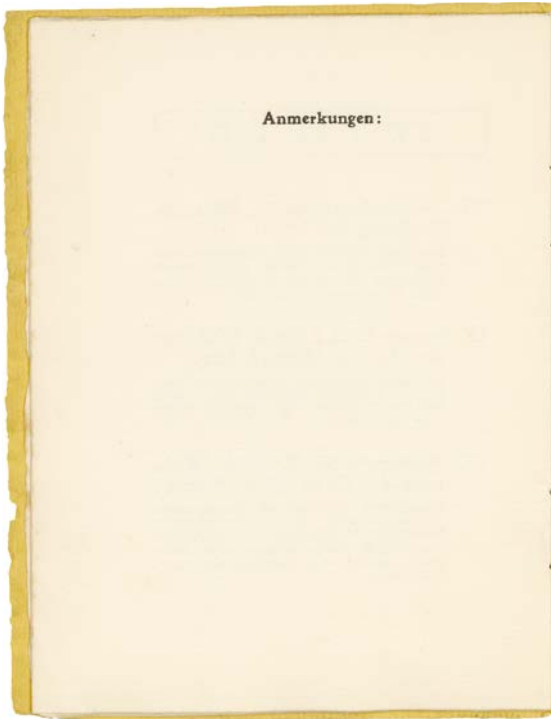
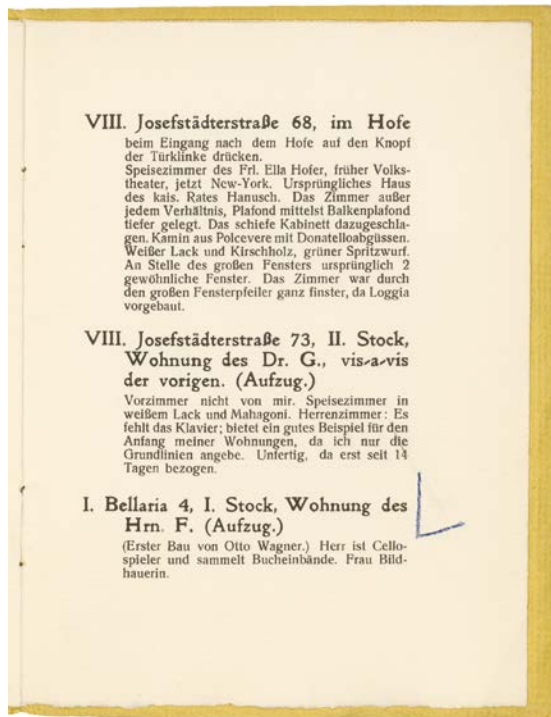


Abb. 69a: Leere Seite (links) für persönliche Notizen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer an den legendären Wohnungswanderungen von Adolf Loos, Privatdruck 1907 (© Wienbibliothek im Rathaus, Wien).

am Semmering verbrachte (RUKSCHCIO/SCHACHEL: Adolf Loos, 109–112). Stattdessen drückte Loos der wanderlustigen Kundschaft eine kleine Broschüre mit dem sprechenden Titel *Wohnungswanderungen* in die Hand. Der Privatdruck, der sich lediglich in einer Handvoll Exemplaren erhalten hat, gehört zu den Kronjuwelen der modernen Architekturmanifestliteratur. Er enthält lediglich einen groben Zeitplan und ein paar wenige Angaben über die besuchten Adressen (Loos: *Wohnungswanderungen*). Die Aktion hat sich allein in der Form dieses Privatdrucks erhalten. Aber die Broschüre hat es so faustdick hinter den Ohren, dass Loos' *Wohnungswanderungen* gut und gern den Anspruch erheben dürfen, auch in den Olymp der modernen Literatur aufgenommen zu werden.

Der Text von Loos ist wie der von Walser und die Pendants vieler anderer Autorinnen und Autoren der emphatischen Moderne lückenhaft, labyrinthisch und halluzinogen. Durch die systematische Unterbrechung des Erzählflusses wird ein Narrativ mehr suggeriert als entwickelt. Der Text wird so tendenziell unverständlich, und wo man seinen Sinn sucht, dort zeigt sich seine sprachliche Textur. Dennoch wird diese Textur beim Archi-

Abb. 69b: Wohnungsprotokolle (rechte Seite) aus dem achten und ersten Wiener Bezirk am zweiten Tag von Loos' Wohnungswanderungen, Privatdruck 1907 (© Wienbibliothek im Rathaus, Wien).



tekturschriftsteller Loos ganz anders ausgestellt als bei der literarischen Konkurrenz. Loos' *Wohnungswanderungen* funktionieren nämlich ganz buchstäblich als Lückentext. Die Löcher dieses Textes bestehen aus dem fehlenden Sprachmaterial und den typografischen Zwischenräumen, die die großzügig gesetzten Seiten beherrschen. Wer mit diesem Führer in der Hand im Dezember 1907 von einer Loos-Wohnung zur anderen wanderte, musste die visuellen Lücken beim Lesen gezwungenermaßen mit seiner Phantasie ergänzen und die imaginativen Löcher mit den eigenen Träumen stopfen. Für diese Phantasieprodukte der Benutzerinnen und Benutzer ist in der Broschüre jeweils die linke Seite ganz leer gelassen, während auf der rechten Seite ein teilweise kurioses Inventar der Musterwohnungen aufgeführt ist (Abb. 69a und Abb. 69b). Die Wohnungen, die fast ausschließlich von Loos-Fans besichtigt wurden, füllten sich so mit dem abenteuerlichen Leben aus den Köpfen der Wanderer selbst.

Wer es etwa am zweiten Tag bis in den 8. Bezirk geschafft hatte, betrat gegen halb eins eine Wohnung in der Josefstädterstraße 68 mit folgender Depesche in der Hand: »Im Hofe beim Eingang nach dem Hofe auf den Knopf

der Türklinke drücken. Speisezimmer des Frl. Ella Hofer, früher Volkstheater, jetzt New-York. Ursprüngliches Haus des kais. Rates Hanusch. Das Zimmer außer jedem Verhältnis, Plafond mittelst Balkenplafond tiefer gelegt. Das schiefe Kabinett dazugeschlagen. Kamin aus Polcevere mit Donatelloabgüssen. Weißer Lack und Kirschholz, grüner Spritzwurf. An Stelle des großen Fensters ursprünglich 2 gewöhnliche Fenster. Das Zimmer war durch den großen Fensterpfeiler ganz finster, da Loggia vorgebaut« (Loos: Wohnungswanderungen, 13). Danach ging es weiter in die Josefstädterstraße 73, zweiter Stock in die »Wohnung des Dr. G., vis-a-vis der vorigen. (Aufzug.) Vorzimmer nicht von mir. Speisezimmer in weißem Lack und Mahagoni. Herrenzimmer: Es fehlt das Klavier; bietet gutes Beispiel für den Anfang meiner Wohnungen, da ich nur die Grundlinien angebe. Unfertig, da erst seit 14 Tagen bezogen« (13). Zwischen kargen Informationen und erratischen Impressionen nisten hier die fabelhaftesten Wohnungsgeschichten und -phantasien. Arbeitete das Fräulein Hofer in New York immer noch am Volkstheater oder war sie inzwischen vielleicht in höhere Gesellschaftssphären aufgestiegen? Und wer mochte dem gegenüberliegenden Herrenzimmer das Klavier entwendet haben? – Unfertig sind nicht nur die Musterwohnungen von Loos. Lückenhaft ist auch sein Text, der die Leserinnen und Leser in ihre Geheimnisse einführt. Den Schlüssel dazu gibt der Wohnungseinrichter Loos den Lesenden selbst in die Hand. Da ist immer erst der »Anfang« gemacht und da sind stets »nur die Grundlinien« der Gedankengebäude und Interieurs angegeben. Die potenziellen künftigen Bewohner mussten sie sich selber fertig erfinden.

So autoritär Loos sonst auftrat, im Formular seiner *Wohnungswanderungen* nimmt er sich ebenso radikal zurück. Zwar meldet er seine Rechte als Urheber im Impressum auf der letzten Textseite noch einmal an: in Großbuchstaben als »ADOLF LOOS« (16) (Abb. 70). Darüber aber thront die höfliche Warnung: »Bitte, die Schuhe gut zu reinigen.« Seinem Imperativ zum Respekt vor der Privatsphäre und dem geistigen Eigentum seines Publikums ordnete sich Loos selbst unter. Denn nur so konnte sich dem »verständigen Wanderer« der »Geist dieser Wohnungskultur« enthüllen, wie der mitwandernde Wiener Schriftsteller und Einrichtungsratgeber Richard von Schaukal in einem wenig später in der Zeitschrift *Innen-Dekoration* veröffentlichten intellektuellen Porträt seines Architektenfreundes konstatiert (SCHAUKAL: Geistige Landschaft, 256).

Die Wohnungswanderungen von Loos waren also mehr als nur ein Werbegag. Es ging um etwas Ideelles. Wie man richtig wohnte war eine »Kulturfrage«. Was damit auf dem Spiel stand, das predigte Schaukal nicht nur theoretisch von der Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe herab, wo

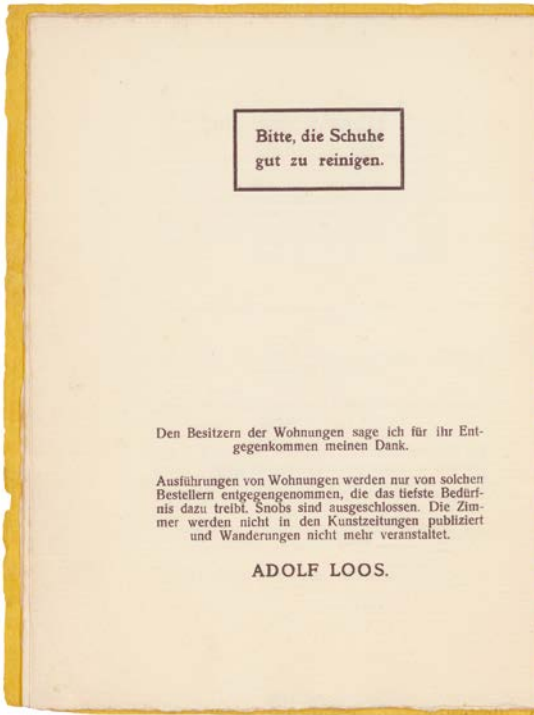


Abb. 70: Kolophon von Loos' Privatführer zu seinen Wohnungswanderungen mit dem eigenwilligen Impressum des Architekten und Autors, Privatdruck 1907 (© Wienbibliothek im Rathaus, Wien).

er wie Alexander Kochs populäre Architekturzeitschrift *Innen-Dekoration* ideell beheimatet war. Wie man sich in einer kulturgerechten Mietwohnung korrekt bewegte, das machte Schaukal seinen Leserinnen und Lesern auch praktisch vor. Die handliche Broschüre des Hausautors Schaukal mit dem Titel *Eine Mietwohnung*, die der Darmstädter Verleger Koch noch im gleichen Jahr wie Loos' *Wohnungswanderungen* veröffentlichte, ist ein virtueller Führer durch eine ideale Wohnung. Sein Text liest sich wie die Textur zu einem freien Raumplan nach den Vorstellungen des Wiener Architekturrevolutionärs (OECHSLIN: Raumplan, 76–80). Der Reporter Schaukal bewegt sich als ›Diener‹ dieses Wohnungsinventars und gleichsam als ratgebender Schatten mit seinen potenziellen Kunden durch die (groß-)bürgerlichen Gesellschaftsräume. Und auch hier wird nicht mit Varianten gespart, die der Leserin und dem Leser Platz für ihre individuellen Einrichtungswünsche einräumen. Schaukal rapportiert: »Eine ›ideale‹ Verteilung ist diese (wir folgen dem vom Diener geleiteten Abendgaste): 1. kleines Entreezimmer, (Salon, Boudoir), 2. Speisezimmer, 3. ›Sitz‹zimmer mit (4.) anschließender ›Bibliothek‹ (Arbeitszimmer, an Besuchsabenden geöffnet). Oder: 1. ›Sitz‹zimmer,

2. Speisezimmer, 3. Arbeitszimmer, anschließend (geöffnet), 4. Boudoir. Minder ›ideal‹: 1. Speisezimmer, 2. ›Sitz‹zimmer (gleichzeitig ›Herren‹-, Rauch-, ›Arbeits‹zimmer), 3. Boudoir. (Wir sehen von ›Salons‹ ab.). Die Wohnung wäre gefunden« (SCHAUKAL: Die Mietwohnung, 15).

Das Beispiel von Schaukal zeigt: Auch wenn die Wiener Wohnungswanderungen von Loos ein einmaliges Event geblieben sind, als Textidee wurden seine *Wohnungswanderungen* äußerst produktiv. Nicht nur Schaukal, sondern auch viele andere Schriftsteller haben sie zuerst in Wien kopiert und bald darauf in andere europäische Städte exportiert (VON ARBURG: *Wohnungswanderungen*). Zu den produktivsten Multiplikatoren gehört der Loos-Freund und Konkurrent Peter Altenberg. Ja Altenberg war im Grunde Miturheber dieser Idee. Denn er hatte die Zimmerwanderung als Textformat im Geist des Spätimpressionismus in engster Zusammenarbeit mit Loos entwickelt. Im Sinne dieses geteilten Copyrights entwickelte Altenberg das Genre der *Wohnungswanderung* nach der mustergültigen Textvorlage von Loos bis zu seinem Tod 1918 eigenwillig und in unzähligen Varianten weiter. Noch in Altenbergs letztem Buch *Vita ipsa* findet man eine ganze Reihe von kurzen Prosastücken im Stil der impressionistischen Zimmerwanderungen von Paul Valéry's *Monsieur Teste* (BECKER: *Zimmer-Kopf-Welten*, 77 f.). Sie führen fast immer durch die legendären Hotelzimmer, die Altenberg zum Teil jahrelang bewohnte. Die Zimmerreisen sind nostalgische Prozessionen durch ein Allerheiligstes, zu dem das Wiener Original hier seinen intimen Alltag verfremdet (STIEGLER: *Reisender Stillstand*, 11 f.).

Die Andachtsbilder, die diesen *Sentimental journey* säumen, sind die Fotografien, mit denen Altenberg seine Hotelwohnungen vollgehängt hatte. Sie gleichen den exotischen Reisebildern in den Kaiserpanoramen der Jahrhundertwende, die Walter Benjamin in der *Berliner Kindheit* so unvergesslich beschrieben hat. Diese ziehen »ruckweise« ab, »um erst eine Lücke und dann das nächste freizugeben«, und sie wanken einen Moment lang in ihren kleinen Rahmen, um sich »alsbald nach links« vor den Blicken des Betrachters »davonzumachen« (BENJAMIN: GS IV.1, 239). Dabei »gewöhnte man sich, im halbleeren Zimmer rundzureisen«, wie sich Benjamin erinnert, »besonders gegen Ende meiner Kindheit, als die Mode den Kaiserpanoramen schon den Rücken kehrte« (239). Bei Altenbergs nostalgischer »Zimmereinrichtung« hat man allerdings beim Lesen selber das Gefühl, von einem Erinnerungsbildchen zum nächsten vorzurücken: »Die Wände ganz bedeckt mit Photos: Die Prinzessin Elisabeth Windisch-Grätz im 5. Lebensjahre. Dieselbe mit ihren vier Engels-Kindern. Franz Schubert und Hugo Wolf, Beethoven und Tolstoi, Richard Wagner und Goethe. Japanische Sumpfvögel, der Berg ›Pushji‹, ein großes Kreuzifix aus der Bozener Holzbildnerschule, Gustav Klimts ›Schubert

Idylle«, Schloß Orth im Winter, »Grablegung« von Ciseri; Photos von: Bertha L., Klara P., Näh-Baduh aus Accrà, Paula Sch., Grete H., Kamilla G., Fräulein Mayen, Fräulein Mewes, und meine dreiunddreißig geliebten Ton-Vasen und vierundsechzig japanischen Kleinkunst-Sachen, zusammengeschnorrt von »Verehrerinnen«. Kurz alles meinem Sein, meinem Geschmacke, meinen inneren »Erlebnissen« entsprechend. Ein Nest!« (ALTENBERG: Vita ipsa, 60 f.).

Altenbergs »Nest« ist eine Textminiatur mit idiosynkratischem Erinnerungsmobiliar, das beim Lesen performativ in Bewegung gebracht wird. Es liest sich wie ein Vermächtnis des großen Modernisierers der bürgerlichen Interieurliteratur aus dem 19. Jahrhundert. Altenberg starb am 8. Januar 1919, zehn Tage später wurde mit der Nationalversammlung in Weimar das verfassunggebende Organ der neuen Republik gewählt. Damit geriet auch die modernistische Wohnungswanderungsidee aus Wien in eine völlig andere Umwelt. Ihr Referenzraum war fortan nicht mehr das japonistische Nest, sondern das Neue Wohnen in Beton, Stahl und Glas. Mit dem architekturhistorischen Paradigmenwechsel verändern sich in den zwanziger Jahren auch die Texturen der modernen Wohnungswanderungen. Sie sind nun nicht mehr aus den feinen Textilien von Altenbergs Spätimpressionismus gesponnen, sondern werden aus den harten Worten des Funktionalismus gehämmert. Ihre neusachliche Programmrhetorik kristallisiert sich modellhaft in den *promenades architecturales* aus, die Le Corbusier nach dem Vorbild des von ihm verehrten Adolf Loos ein zweites Mal erfand. Le Corbusier probierte sie 1928 zum ersten Mal in seiner revolutionären *Villa Savoye* aus und spielte sie später in unzähligen Varianten in Stein, Wort und Bild immer wieder von neuem durch.

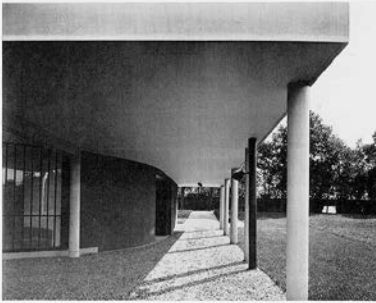
Das Ziel seiner Mission blieb allerdings stets dasselbe: Er wollte seinen Leserinnen und Lesern mit seinen Wohnungswanderungen das »savoir habiter«, das richtige Wohnen beibringen (FLORA: Le Corbusier and the Architectural promenade, 9). Die Bewohner der Zukunft sollten ganz buchstäblich auf den Weg dahin gebracht werden: unter der kundigen Führung des Architekten über die vielen Rampen, Treppen und Galerien, mit denen seine kubistischen Wohnmaschinen erschlossen werden. Aber Le Corbusier führt seine Leserinnen und Leser nicht schnurstracks zum modernen Wohnen. Er leitet sie vielmehr indirekt über eine Art Planwanderung in den Texten und auf den Bildern seiner Bücher dahin. Die berühmtesten *promenades architecturales* der modernen Architektur sind darum zuerst und vor allen Dingen Lehrgänge in moderner Buchgestaltung. Beim mustergültigen Architekturspaziergang durch Le Corbusiers *Villa Savoye* bei Poissy in den Yvelines zum Beispiel wird im Fließtext zuerst die Wanderroute skizziert: Man fährt mit dem Auto aus Paris 30 Kilometer weit westwärts auf eine große Waldwiese



Le vestibule d'entrée



On a observé un ancien chemin rural qui est bien tracé sous bois, en hauteur des prés



L'entrée extérieure vers Paris



La rampe qui mène de la porte d'entrée à l'étage d'habitation

26

Abb. 71: Die modellhafte »promenade architecturale« durch Le Corbusiers Villa Savoye in Poissy nördlich von Paris, publiziert im zweiten Band des stilbildenden *Œuvre complète*, 1929–1931.

und parkt es dort unter das wie eine riesige Plastik auf Stelzen (*poteaux* oder *pilotis*) stehende Haus. Dann steigt man auf einer Rampe über den *jardin suspendu* im ersten Stock zum Sonnendach hinauf und macht dort die Erfahrung, um die es dem Architekten bei diesem Haus hauptsächlich geht: Das Auge ergeht sich in dieser Wohnarchitektur buchstäblich zu Fuß und eignet sich Schritt für Schritt deren konstruktive Finessen an.

Le Corbusiers Ideal ist ein Wohnen »à la marche, avec le pied«. Denn »c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture« (LE CORBUSIER/ JEANNERET: OC II, 24). Die Lehre der Villa Savoye lautet daher: »Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants« (24). Exakt in dem Moment übernehmen im Text des magistralen *Œuvre complète* die Bilder die Führung, und man bewegt sich von nun an blättern durch einige Pläne und viele Bilder durch das Haus weiter (Abb. 71 und 72). Der sprachlich und schriftlich angeregte Gedankengang macht der



Abb. 72: Fortsetzung der »promenade architecturale« durch Le Corbusiers Villa Savoye in Poissy, *CŒuvre complète II*, 1929–1931.

grafisch und visuell geführten Augenbewegung Platz. Das Buch wird von einer Lese- zu einer Sehmaschine. Das Ziel dieser multimodalen virtuellen Hausführung ist das wahre Wohnen, in das die Lesenden eingeführt werden sollen. Damit das alles Hand und Fuß hat, baut Le Corbusier quasi als Handlauf ein paar wegleitende Legenden in seine Bildstrecke ein: »Du pilotis on monte insensiblement par une rampe«, heißt es zum ersten Querschnitt durch die Villa. Denn das sei »une sensation totalement différente de celle donnée par un escalier formé de marches. Un escalier sépare un étage d'un autre : une rampe relie« (25) (Abb. 73). So richtig funktionieren Le Corbusiers Häuser also erst beim Promenieren, wenn man sich von seinen Füßen von einem Eindruck zum nächsten führen lässt und eine Empfindung nach der anderen genießt. Nur wer diese Gangart verinnerlicht hat, kann in diesen Wohnmaschinen wahrhaftig wohnen.

Le Corbusiers Architekturpromenaden sollten seine funktionalistischen Wohncontainer beleben, um sie bewohnbar machen. Und das hatten diese

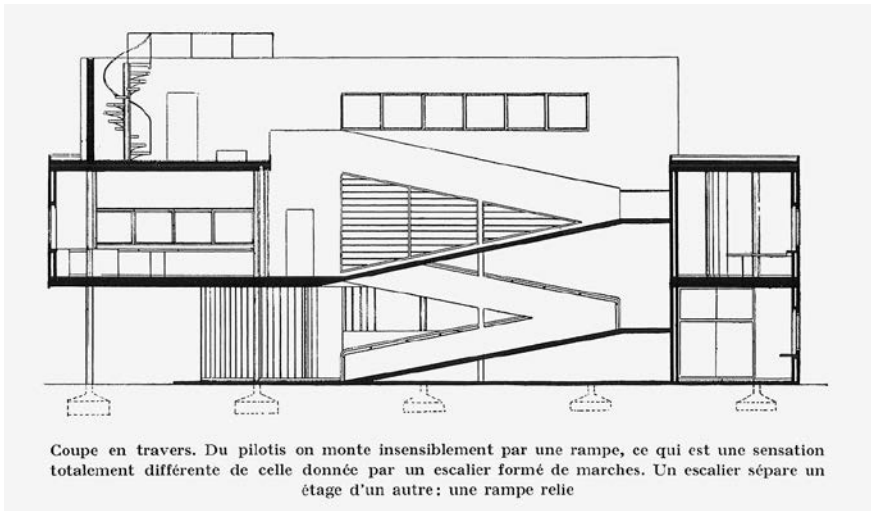


Abb. 73: Der ideale Aufstieg zum Neuen Wohnen auf der Rampe von Le Corbusiers Villa Savoye im Querschnitt, *Ceuvre complète II*, 1929–1931.

*machines à habiter* in den Augen der allermeisten Zeitgenossen auch bitter nötig. Sie konnten sich das Neue Wohnen oft nur wie das klaustrophobische Dasein von Sardinien in einer Büchse oder von Weinflaschen in einer Kiste vorstellen (Abb. 74). Das negative Image hält sich hartnäckig bis heute. Schon Brecht schlachtet es in seinem polemischen Feuilleton »Nordseekrabben« aus, von dem in diesem Buch schon öfter die Rede war. Es endet mit dem Schlussbild des Weltkriegsheimkehrers Müller, der nach seinem Vandanzug durch die Bauhaus-Wohnung des neureichen Kampert auf dessen Flügel im Salon Tomaten-Whisky über eine Krabbenbüchse schüttet und seinem alten Kameraden provokativ den Schlachtruf aller Kleinbürger entgegen schleudert: »My home is my castle!« (BRECHT: GBA 19, 275). Mit dieser Provokation führt der Protestmarsch durch die zweckrationalistische Wohnmaschine der Avantgarde bei Brecht mitten ins Krisengebiet der Moderne hinein. Die Idee von Loos' Wohnungswanderungen durch mustergültige Interieurs verwandelt sich in einen Gang zu den Abgründen von Wohnungsnot und Obdachlosigkeit.

Von dieser existenziellen Wohnungswanderungsliteratur gibt es in den zwanziger Jahren eine ganze Menge. Und bei weitem nicht alle ihre Autorinnen und Autoren halten politisch so stramm Kurs wie Brecht. Ein besonders produktives Beispiel dafür ist der Münchner Kabarettist und Satiriker Karl Valentin. Ihn hatten Antifaschisten wie Kurt Tucholsky und

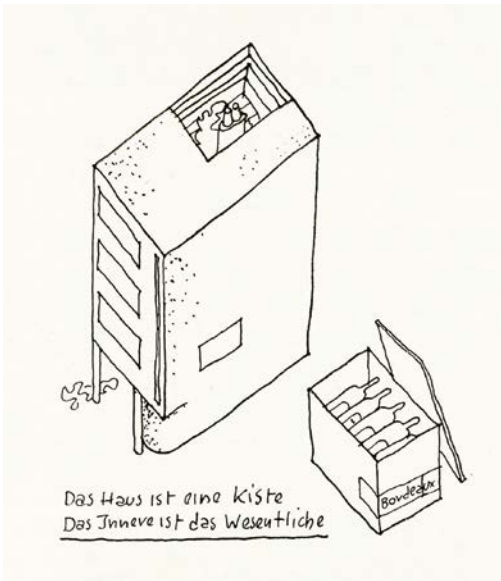


Abb. 74: »Das Haus ist eine Kiste, das Innere ist das Wesentliche« – eine Flaschenpost der besonderen Art in einer Karikatur von Alfred Roth in dessen Monografie über Le Corbusiers Doppelwohnhaus in der Stuttgarter Weißenhofsiedlung, 1927.

John Heartfield vergeblich als ›Linksdenker‹ einzugemeinden versucht (TUCHOLSKY/HEARTFIELD: *Deutschland, Deutschland über alles*, 134–137). Die- weil machte sich der halsstarrige Valentin in München, der Hauptstadt der nationalsozialistischen ›Bewegung‹, in zahlreichen Dialogen, Szenen und Couplets auf eigene Faust auf eine abgründige Wohnungssuche. Sie führt ihn vom topischen Dachbodenzimmer über karge Mietwohnungen mit einer ver- zweifelten Folgerichtigkeit bis zu einem feilgebotenen Hotel, das er aus Ren- tabilitätsgründen nur inklusive zahlende Gäste übernehmen will (VALENTIN: SW 4, 131–134). Der dramatische Höhepunkt von Valentins existenziellen Wohnungswanderungen sind die vielen tragikomischen Umzugsszenarien. Mit ihnen wirft er die Ideologie vom nomadischen Wohnen buchstäblich über den Haufen. Sie zeigen, wie unausweichlich, aber auch wie unmöglich diese im eigentlichen Sinne des Wortes progressive Daseinsform geworden ist.

Besonders sinnfällig wird das in der dramatischen Szene *Umzug in Giesing* aus den späten dreißiger Jahren. Die Szene bringt das anarchisch-Politische bei Valentin auf den Punkt. Valentin alias Alois Greininger und seine Partne- rin Liesl Karlstadt als Frau Greininger stehen am Fenster ihrer Mietwohnung, die ihnen längst zu teuer geworden ist und aus der sie verschwinden wollen, bevor der raffgierige Hausherr eintrifft, und schauen herab auf ihre zum Abtransport vor dem Haus bereitstehende Habe. Aus diesem »Mobiliar«, dieser beweglichen Habe, bezieht der Umzugsversuch vom handwerklich

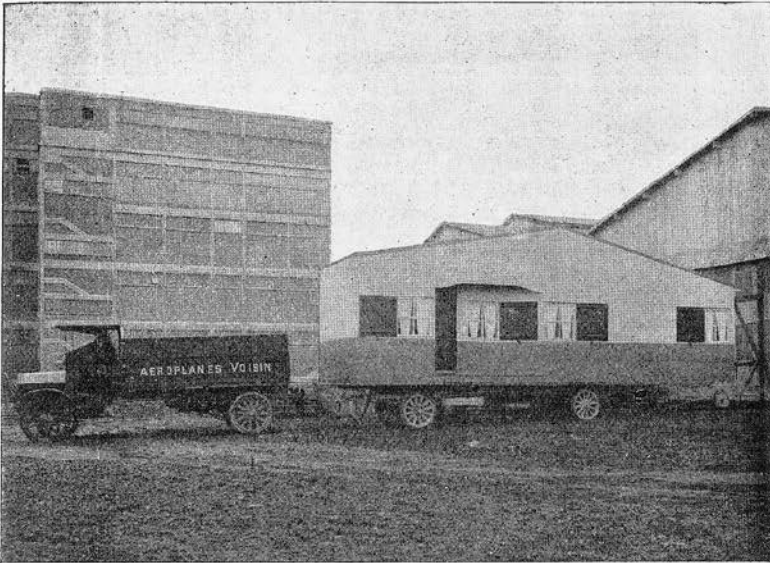
geprägten Giesing auf die proletarische Schwanthalerhöhe seine ganze Dramatik (VALENTIN: SW 3, 68 f.). Denn die »Wohnungseinrichtung« der Greiningers, die von den schadenfreudigen Nachbarn als »Zigeunerbande« beschimpft werden (69), ist zwar mobil, aber nur schwer verschiebbar. Die slapstickhafte Manipulation der »schwarzen Trümmer« von der ausgeräumten Etagenwohnung das Stiegenhaus hinunter vor die Mietskaserne demonstriert die Unbotmäßigkeit des Mobiliars (70). Und dass der herbei geeilte Hausherr den heimlichen Auszug ausgerechnet durch diese Möbel-Trümmer blockieren will, hat seinen tieferen Sinn: »Ja, wia ham mas denn da mit der heimlichen Übersiedlung! – Da werd nix aufgladn, z’erst muaß i mein Zins ham für den Monat und der Kasten kimmt eiligst oba, aber im Berliner Tempo, sunst is in fünf Minuten ’s Schutzmandä do, oder i hanteln selber oba vom Karrn«, poltert der »Hausherrprotz« (71). Die insolventen Mieter durch ihre Möbel zum Bleiben zwingen zu wollen, ist so konsequent wie absurd. Aber erst die Reaktion des herbeigerufenen Schutzmanns offenbart den wahren Widersinn der Lage, der den Auszug aus der kollektiven Wohnungsmisere verunmöglicht. »Schaun S’, daß da weiterkommen!«, herrscht der Polizist die Menge der schadenfreudigen Gaffer an. Diese aber kommen gerade im entscheidenden Punkt nicht weiter, weil sie nicht in der Lage sind, sich politisch zu organisieren und sich mit ihren Leidensgenossen zu solidarisieren. »Gehts weiter – – zerstreun ma uns!«, lautet ihre resignierte Antwort auf das Geheiß der Staatsgewalt. Und die Greiningers wandern mit ihren Möbeln zurück in die nach wie vor unerschwingliche Wohnung.

Die Wohnungswanderung ist freilich nur der früheste Keim des mobilen Wohnens, von dem die modernen Architekten, Stadt- und Raumplaner träumten. Der Traum gipfelte im Wunsch, überhaupt nicht mehr an einem festen Ort zu leben, sondern in einem beweglichen Wohnwagen. Er treibt das moderne Daseinsparadox auf die Spitze, nirgends bleiben zu können und dennoch wohnen zu wollen. »Unsere Wohnung wird mobiler denn je«, phantasiert der Bauhausdirektor Hannes Meyer das Leben in der neuen Welt herbei: »Massenmietshaus, Sleeping-car, Wohnjacht und Transatlantique untergraben den Lokalbegriff ›Heimat‹. Das Vaterland verfällt. Wir lernen Esperanto. Wir werden Weltenbürger« (MEYER: Die Neue Welt, 221). Und noch ein zweites Paradox inspirierte den Traum vom Wohnen im Wohnwagen: die Sehnsucht nach einem ungebundenen Leben in der freien Natur, die sich mit der Furcht des sesshaften Bürgers vor allem fahrenden Volk paarte.

Schon im 19. Jahrhundert tourten wohlhabende Exzentriker von England aus monatelang in luxuriösen *Chambres de voyage* durch ganz Europa. Das moderne Revival dieser *Grand Tour* auf Rädern führte in Großbritannien und den USA kurz nach dem Ersten Weltkrieg zu einem ersten Boom des

Caravaning (THORNBURG: Galloping Bungalows, 13). Gleichzeitig erschien auch die erste Fachliteratur zum Thema, angeführt von Elon Jessups Wohnwageninkunabel *The Motor Camping Book* von 1921. In der Weltwirtschaftskrise um 1930 brachte der nationale Freiheitstrieb viele Amerikaner auf den Gedanken, mit Mann und Maus in einen Wohnwagen umzuziehen. »At first, the trailer was just something different in camping. Then people discovered you could live in them«, rekapituliert das Wirtschaftsmagazin *Fortune* im März 1937 den nationalen Trend (36). Mitte der dreißiger Jahre sprang der Wohnwagenfunke dann auch auf Deutschland über (KUBISCH: Wohnwagen, 7). Auf der Rückseite dieser weltweiten Euphorie lauerte dabei stets die Angst, man könnte alles verlieren und wie die Schausteller, Artisten und »Zigeuner« von Ort zu Ort fortgescheucht werden (13 f.). Dem Traum vom modernen Wohnen im Wohnwagen ist dieses uralte Menschheitstrauma unauslöschlich eingeschrieben. Beides findet man ebenso früh wie topisch in den architekturpublizistischen Schriften Le Corbusiers aus den zwanziger Jahren. Auf der dort vorgezeichneten Spur sind ihm exzentrische Autoren wie Raymond Roussel in Frankreich und schreibende Abenteurer wie Heinrich Hauser in Deutschland begeistert gefolgt. Alle diese Autoren haben sich vom Leben im Wohnwagen mehr als nur eine neue Daseinsform versprochen. Sie suchten darin nicht weniger als ein neues Schreiben und eine ganz neue Heimat. Der Wohnwagen wird so aus einer *machine à habiter* im Sinne Le Corbusiers zu einer eigentlichen Schreibmaschine.

Von industriell gefertigten Wohnmaschinen auf Rädern träumte Le Corbusier schon 1920. Sein engster Verbündeter war damals der französische Flugzeughersteller Gabriel Voisin, der nach dem Krieg auf der Suche nach neuen Absatzmärkten auf die Idee vorgefabrizierter Häuser gekommen war (VON MOOS: *L'Esprit Nouveau*, 168 f.). In den *maisons en série*, die von Voisins Fließbändern rollten, erkannte Le Corbusier eine Schlüsseltechnologie zum Aufbau der *civilisation machiniste*, die ihm als neues Ideal der Moderne vorschwebte. Den *esprit nouveau*, den es dazu brauchte, dichtet er in seiner gleichnamigen Zeitschrift als ersten den kriegsmüden Soldaten in den Schützengräben an, die von fixfertig produzierten und frei Haus gelieferten Eigenheimen träumen (Abb. 75). »Les soldats en pleine guerre«, so Corbusier, »se dirent en voyant tomber tant d'hommes autour d'eux : ›la main d'œuvre sera très rare‹. Devant tant de pays dévastés, ces foules chassées d'un jour à l'autre par l'invasion, voudront d'un jour à l'autre rentrer chez elles.« Da liegt der Gedanke nahe: »il faudra que les maisons surgissent d'un bloc, faites avec des machines-outils, en usine, montées comme Ford assemble sur ses tapis roulants les pièces de ses automobiles« (LE CORBUSIER: *Les maisons Voisin*, 214).



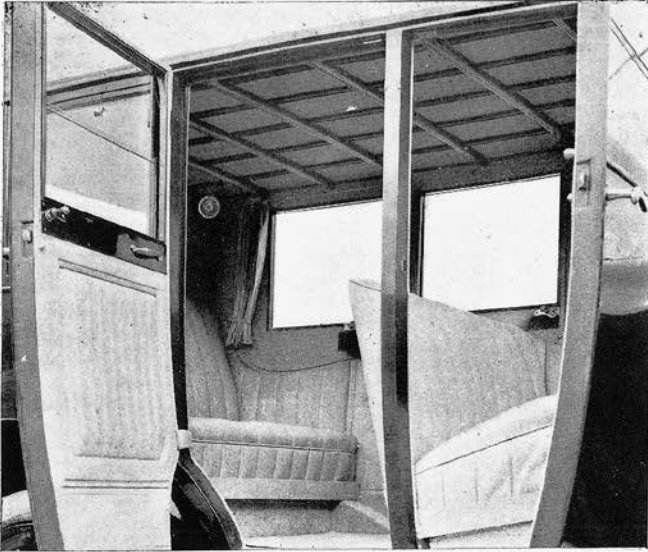
## LES MAISONS “ VOISIN ”

**I**L semblait jusqu'ici qu'une maison fut lourdement attachée au sol par la profondeur de ses fondations et la pesanteur de ses murs épais ; cette maison, c'était le symbole de l'immuabilité, la « maison natale », le « berceau de famille », etc. Ce n'est point par un artifice que la maison Voisin est l'une des premières à marquer le contre-pied même de cette conception. La science de bâtir a évolué d'une manière foudroyante en ces derniers temps ; l'art de bâtir a pris racine fortement dans la science.

L'énoncé du problème a fourni à lui seul les moyens de réalisation et, incontinent, s'affirme ici fortement l'immense révolution dans laquelle est entrée l'architecture : lorsqu'on modifie à tel point le mode de bâtir, automatiquement l'esthétique de la construction se trouve bouleversée. Cet énoncé est le suivant ; il fut formulé par des soldats en pleine guerre qui se dirent en voyant tomber tant d'hommes autour d'eux :

Abb. 75: Le Corbusiers fahrbare Fertighäuser in Koproduktion mit dem französischen Flugzeughersteller Gabriel Voisin in der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau*, 1920.

## ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR



# MAISONS en SÉRIE

PAR

LE CORBUSIER-SAUGNIER

**L**E programme vient d'être fixé. MM. Loucheur et Bonnevey demandent à la Chambre une loi décrétant la construction de 500.000 logements à bon marché. C'est une circonstance exceptionnelle dans les annales de la construction, circonstance qui requiert également des moyens exceptionnels.

Or, tout est à faire ; rien n'est prêt pour la réalisation de ce programme immense. *L'état d'esprit n'existe pas.*

L'état d'esprit de construire des maisons en série, l'état d'esprit d'habiter des maisons en série, l'état d'esprit de concevoir des maisons en série.

Tout est à faire ; rien n'est prêt. La spécialisation a à peine abordé le domaine de la bâtisse. Il n'y a ni usines, ni techniciens de spécialisation.

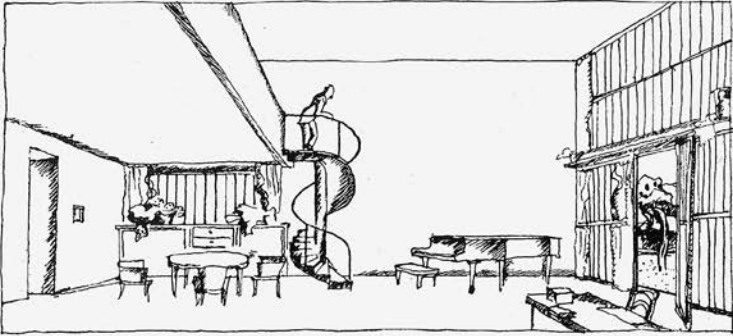
Mais en un clin d'œil, si l'état d'esprit de la série naissait, tout serait vite mis sur pied. En effet, dans toutes les branches du bâtiment, l'industrie, puissante comme une force naturelle, envahissante comme un fleuve qui roule à sa destinée, tend de plus en plus à transformer les matériaux bruts naturels, et à produire ce qu'on appelle des « matériaux nouveaux ». Ils sont légion : ciments et chaux, fers profilés, céramique, matériaux

Abb. 76: Bitte einsteigen! – Frontseite von Le Corbusiers Artikel über vorfabrizierte Serienhäuser in der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau*, 1921.

Das Prinzip der Automobilität besetzt in diesem Wohnraum drei Schlüsselpositionen: die Produktion auf Fords Fließbändern (»tapis roulants«), den Transport auf Voisins Lieferwagen (»remorques automobiles«) und die Konstruktion auf Karosserien wie bei einem Kraftfahrzeug (»carrosserie d'automobile«). Technisch ließ sich das alles relativ einfach realisieren. Das hatte Le Corbusier schon 1915 mit seinem System »Domino« in moderner Skelettbauweise aus Eisenbeton demonstriert (LE CORBUSIER/JEANNERET: OC I, 23). Als weit schwieriger dagegen erwies sich die *geistige* Mobilisierung der »génération qui saura habiter les maisons Voisin« (LE CORBUSIER: Les maisons Voisin, 214). Denn der dafür nötige neuartige Geist musste in Wirklichkeit erst noch geschaffen werden: »tout est à faire ; rien n'est prêt pour la réalisation de ce programme immense. *L'état d'esprit n'existe pas*« (LE CORBUSIER: Maisons en série, 1525). Um die geistige Wende zu schaffen, brauchte es ein leistungsfähiges Vehikel. Und was lag da näher als ein Autocoupé oder eine Schiffskabine, in die Le Corbusiers Leserinnen und Leser ganz von sich aus einstiegen? (Abb. 76)

Le Corbusier ködert sie also mit dem modernen Fahrkomfort, um sie zum modernen Wohnen (weiter) zu bewegen: »Maison en série ›Citrohan‹ (pour ne pas dire Citroën). Autrement dit, une maison comme une auto, conçue et agencée comme un omnibus ou une cabine de navire (LE CORBUSIER: Maisons en série, 1538). So wird man in Le Corbusiers Bilder-Büchern vom schicken Automobil suggestiv ins moderne Serienhaus mit seinem neuen Wohngefühl hineinkomplimentiert (Abb. 77). Wobei das Product-Placement für den französischen Marktführer Citroën mit seinem legendären Faible für Avantgarde-Technologie gleich auch noch die Stakeholder aus Wirtschaft und Industrie befriedigt. Den eigentlichen Motor dieses Mentalitätswandels lässt Le Corbusier aber erst ganz am Schluss seines Werbetextes für die *Maison Citrohan* aufblitzen: Es ist die Schreibmaschine, die das neue rationalisierte Wohnen mithilfe von Fotoapparat, Schere und Leimtopf im Sinne der surrealistischen Poetik verzaubert (LE CORBUSIER: Toward an Architecture, Introduction, 26–40). Mochte die Rationalisierung des Wohnraums auch beengend wirken: »les wagons, les limousines, nous ont prouvé que l'homme passe par des ouvertures restreintes et que l'on peut calculer la place au centimètre carré«. Am Ende ließ sich das problemlos wegschreiben und weglesen. Denn »ce dont on peut être fier, c'est d'avoir une maison pratique comme sa machine à écrire« (LE CORBUSIER: Maisons en série, 1538).

So montiert Le Corbusier in seiner Avantgarde-Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* die mobile Wohnmaschine und die mechanische Schreibmaschine mit- und ineinander, auf dass sie im Wechseltakt die Zukunft beschleunigten. Die Idee elektrisierte auch viele Literaten, die nach neuen Formen suchten,



LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1921. *Maison en série « Citrohan » (pour ne pas dire Citroën). Autrement dit, une maison comme une auto, conçue et agencée comme un omnibus ou une cabine de navire. Les nécessités actuelles de l'habitation peuvent être précisées et exigent une solution. Il faut agir contre l'ancienne maison qui mésusait de l'espace. Il faut (nécessité actuelle : prix de revient) considérer la maison comme une machine à habiter ou comme un outil. Lorsqu'on crée une industrie, on achète l'outillage ; lorsqu'on se met en ménage, on loue actuellement des appartements imbéciles. Jusqu'ici on faisait d'une maison un groupement peu cohérent de nombreuses grandes salles ; dans les salles il y avait toujours de la place en trop et toujours de la place en pas assez. Aujourd'hui, heureusement, on n'a plus assez d'argent pour perpétuer ces usages et comme on ne veut pas considérer le problème sous son vrai jour (machine à habiter) on ne peut pas construire dans les villes et une crise désastreuse s'en suit ; avec les budgets actuels, on pourrait construire des immeubles admirablement agencés, à condition, bien entendu, que le locataire modifie sa mentalité ; du reste, il obéira bien sous la poussée de la nécessité. Les fenêtres, les portes doivent avoir leurs dimensions rectifiées ; les wagons, les limousines, nous ont prouvé que l'homme passe par des ouvertures restreintes et que l'on peut calculer la place au centimètre carré ; il est criminel de construire des W.-C. de quatre mètres carrés. Le prix du bâtiment ayant quadruplé, il faut réduire de moitié les anciennes prétentions architecturales et de moitié au moins le cube des maisons ; c'est désormais un problème de technicien ; on fait appel aux découvertes de l'industrie ; on modifie totalement son état d'esprit. La beauté ? Il y en a toujours quand les choses sont calculées et la proportion ne coûte rien au propriétaire, mais seulement à l'architecte. Il ne faut pas avoir honte d'habiter une maison sans comble pointu, de posséder des murs lisses comme des feuilles de tôle, des fenêtres semblables aux châssis des usines. Mais ce dont on peut être fier, c'est d'avoir une maison pratique comme sa machine à écrire.*

*Coalition* : les architectes et les esthètes, le culte immortel de la maison.

*Les réalisateurs* : les entreprises et les architectes véritables.

*La preuve par neuf* : 1<sup>o</sup> Le Salon de l'aviation ; 2<sup>o</sup> les villes d'art célèbres (Procuraties, rue de Rivoli, place des Vosges, la Carrière, le Château de Versailles, etc... : *série*). Car la maison en série implique des tracés automatiquement amples et grands. Car la maison en série nécessite l'étude poussée de tous les objets de la maison et la recherche du standart, du type. Quand le type est créé, on est aux portes de la beauté (l'auto, le paquebot, le wagon, l'avion). Car la maison en série imposera l'unité des

Abb. 77: Le Corbusiers »Maison en série ›Citrohan‹ (pour ne pas dire Citroën)«, ein Haus, das wie ein Auto funktioniert, *L'Esprit Nouveau*, 1921.

wie die Moderne bewohnbar gemacht werden könnte. Am konsequentesten setzte sie der französische Experimentalautor und Lebenskünstler Raymond Roussel in die Praxis um. Roussel, der im Ersten Weltkrieg als Autochauffeur in der französischen Armee gedient hatte, ließ sich in den frühen zwanziger Jahren eine maßgeschneiderte »roulotte automobile« bauen. Mit diesem Luxuscamper kurvte er von 1925 bis zu seinem mysteriösen Tod in einem sizilianischen Hotelzimmer 1933 auf den expandierenden Straßen Europas herum (Abb. 78). Ein (wahrscheinlich von Roussel selbst geschriebener) Artikel in der Pariser *L'Illustration* vom 27. Februar 1926 beschreibt diese »villa roulante« als »automobile géante, mesurant 9 m. sur 2 m. 30, et comprenant, par suite de dispositions ingénieuses, un salon, un studio, une chambre à coucher, une salle de bains et même un véritable petit dortoir pour le personnel composé de trois hommes: deux chauffeurs et un valet« (ROUSSEL: *Tourisme précurseur*, 18).

In dieser *Villa nomade* wohnte der Wohnmobilpionier Roussel nicht nur, sondern er verwendete sie wortwörtlich als fahrende Schreibmaschine. Sein Berufsgeheimnis war die richtige Mischung aus Tempo, Kreativität und Komfort. Bei einer »coquette allure de 40 kilomètres l'heure« genoss man hier »tous les avantages du home familial« und die »satisfaction unique de voyager sans quitter son *chez soi*« (18). Draußen zog die Welt gemächlich vorbei, während drinnen die »fantaisie vagabonde« des Dichters die quasi-kinematografische Bilderflucht in *slow motion* aufzeichnete (18). Die halluzinatorische Poetik, die sich daraus entwickelte, erklärt Roussel selbst mit einem »procédé très spécial«, das er allen »écrivains de l'avenir« zur Nachahmung empfiehlt: Man nehme zwei ähnlich lautende Wörter, die aber etwas ganz Anderes bedeuten, und lasse die vagabundierende Phantasie Wort für Wort zu einem Satz und einen Gedanken nach dem anderen zu einer ganzen Geschichte ergänzen (ROUSSEL: *Comment j'ai écrit*, 4 f.).

Das automobile Wohnen führt bei Roussel auf diesem Weg zu einer phantasmagorischen *écriture automatique*. Das automobilisierte Schreiben führt umgekehrt aber auch zu einem ganz neuen Wohnen. Es ist ein Wohnen an der Grenze des praktisch Sinnvollen und sprachlich Fixierbaren. Die existenzielle Dimension des fahrenden Wohnens bei Roussel hat Michel Foucault als »machineries« beschrieben, die Neues aus Bestehendem heraus fabrizierten. Ihre Funktionsweise ist paradox. Einerseits wollten sie die Dinge »faire rester« – »conserver les images, garder l'héritage et les royautés, préserver les gloires avec leur soleil, cacher les trésors, enregistrer les confessions, enfouir les aveux«. Andererseits wollten sie sie aber auch »faire passer« – »franchir les obstacles, traverser les règnes, renverser les prisons et les secrets« (FOUCAULT: *Raymond Roussel*, 96). Die auf diese merkwürdige

## TOURISME PRÉCURSEUR

## LA VILLA NOMADE

Au lendemain de la première victoire de la Marne, comme on demandait au maréchal Joffre, alors général, quels seraient ses projets après la guerre, le grand soldat ne se fit pas prier pour avouer, avec sa bonhomie coutumière, qu'il ne faisait pas un autre rêve que de parcourir la France, à petites journées, par le délicieux réseau de routes liquides que forment ses canaux, à bord d'une péniche aménagée pour constituer un chalet flottant. Et, la paix venue, le vainqueur des grandes journées de septembre 1914 se donna le délassément qu'il avait dû.

On ne saurait concevoir, en effet, un mode de déplacement plus agréable et plus fertile en sensations constamment renouvelées que celui qui permet de « cueillir le jour » au gré d'une fantaisie vagabonde, sous le ciel qui aura séduit, au sein du paysage qui sera un enchantement des yeux, sans rompre néanmoins à une seule de ses habitudes, en continuant à jour de tous les avantages du home familial, en s'assurant, enfin, la satisfaction unique de voyager sans quitter son « chez soi ».

Navigateur en matière de tourisme, comme il l'est habilement en littérature, M. Raymond Roussel, l'auteur d'*Impressions d'Afrique* et de *Lucas Solus*, a repris, en le perfectionnant, l'idée du maréchal. Il s'est fait établir, sur ses plans, une automobile spéciale, mesurant 6 m. sur 2 m. 20, et comprenant, par suite de dispositions ingénieuses, un salon, un studio, une chambre à coucher, une salle de bains et même un véritable petit dortoir pour le personnel composé de trois hommes : deux chauffeurs et un valet.

Le châssis Saurer à frein moteur de cette villa roulante, ou de cette « roulotte automobile », comme la désigne trop modestement son propriétaire et inventeur, peut observer la coquette allure de 40 kilomètres à l'heure. Le carrosserie, œuvre par



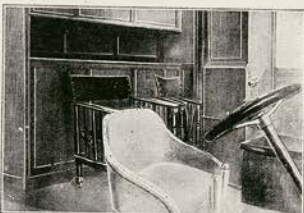
La « roulotte automobile » dans le jardin de la propriété de M. Raymond Roussel, à Neuilly.



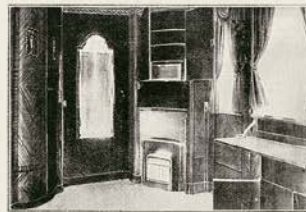
Un appartement à transformation : le salon-chambre à coucher sous son aspect de salon, orné de glaces, éclairé par de larges baies et muni de fauteuils profonds.



Le salon-chambre à coucher disposé pour la nuit en vue du troisième rôle qu'il est appelé à remplir : celui d'une salle moelleux du sommeil.



Le « quartier » du personnel, le jour, le soir, trois couchettes à rabattement en font un dortoir.



Une autre physionomie de jour du salon-chambre à coucher : le studio où toutes les commodités ont été prévues pour aider à la méditation séconde et faciliter le travail.



La salle de bains, dernier mot de l'art de l'installation sur un minimum de surface et de l'hygiène bien comprise, c'est-à-dire allant le luxe à la simplicité.

Lacoste, est une merveille, moins encore par l'élégance de haut cachet de sa ligne extérieure que par son miraculeux agencement intérieur. C'est ainsi que la chambre à coucher se transforme, le jour venu, en salon en studio, tour à tour, et que la partie avant de la voiture devient, pour le campement du soir, au moyen de couchettes à rabattement, une petite chaumière où trois hommes peuvent tenir à l'aise et disposent même d'un lavabo.

Il y a le chauffage électrique et une cheminée à gaz d'essence. Le chauffe-bain fonctionne au gaz d'essence. La décoration est signée de Maple. Le mobilier a été prévu d'une façon tellement faite pour répondre à tous les besoins qu'il comprend jusqu'à un coffre-fort Pichet. Une installation de T. S. F., dotée des dernières perfectionnements, achève de faire de la « villa nomade », qui peut se compter d'une cuisine-monoplace, très probablement, la plus belle automobile du monde. M. Raymond Roussel y a déjà accompli, au cours du dernier été, une randonnée de 2.000 kilomètres à travers la Suisse et l'Alsace, couvrant chaque jour une étape.

Il est à penser que ce véritable précurseur fera école. M. Raymond Roussel a ouvert au grand tourisme une voie nouvelle, car sa formule concilie heureusement deux tendances maîtresses de l'époque : la passion du mouvement, qui est une survivance de l'esprit d'aventure, et l'amour du confort.

Des jours viendront où les « villas nomades » courront nombreuses sur les routes du monde, roussinant dans une forme luxueuse et pour le plaisir raffiné de leurs occupants, l'ère d'été des peuples pasteurs et l'époque, qui achève de s'éteindre, des Zingaris errants, amants impénitents de la nature, du grand air et de la liberté sans entraves sous le ciel.

Abb. 78: Die maßgeschneiderte »villa roulante« des modernen Nomaden Raymond Roussel in einer (Selbst-)Anzeige im Pariser Unterhaltungsmagazin *L'Illustration*, 1926.

Weise beschriebene Welt könne bei Roussel daher *bleiben* und müsse gleichzeitig immer weiter *gehen*, bis sie ganz vergeht. Und eben darum würde man beim Lesen dieser buchstäblich ver-rückten Wohntexte noch einmal ganz anders auf die Welt kommen – »reparaître de l'autre côté de la nuit« (96).

Eine Reise an die Grenze von *bleiben* und *gehen* setzt auch der letzte Wohntext dieses Kapitels in Szene. Auch hier versucht sich einer in der Welt einzurichten, die aus den Fugen gerät. Auch hier geschieht das in der Hoffnung, am anderen Ende der Dunkelheit wieder aufzutauchen, und auch hier ist das Vehikel dieser Grenzerfahrung ein Wohnwagen, der als Schreibmaschine funktioniert. Aber die Welt, um die es in diesem Fall geht, ist nicht die allgemeine Wirklichkeit an sich. Es ist der besondere und besonders schwierige Alltag in NS-Deutschland. Der Text, der dabei in und aus dem Wohnwagen heraus entsteht, ist keine surreale Phantasmagorie, sondern eine hintergründige Reisebeschreibung: die *Fahrten und Abenteuer im Wohnwagen* des deutschen Technikfreaks und Weltenbummlers Heinrich Hauser (Abb. 79). In seinem 1935 erschienenen Bericht von einer Reise quer durch Deutschland im Wohnwagen mit Frau und Kind nutzt der beruflich wie politisch rastlose Hauser die dokumentarische Agenda der neusachlichen Reportage, die er aus dem Effeß beherrschte, um die Grenzen der gleichgeschalteten deutschen Literatur zu unterwandern. Dazu entschleunigt auch Hauser ganz ähnlich wie Roussel das Tempo. Ihm geht es allerdings darum, sich so aus dem langsam fahrenden Wohnwagen Rückansichten der von den Nazis propagierten Moderne zu erschreiben. Der Held von Hausers Reisebildern ist daher nicht der moderne Nomade, sondern der vormoderne Fahrende.

Hauser baut sich seine automobile »Arche Noah« auf dem Chassis eines abgewrackten Sportwagens vom »Autoschlachthof« zusammen (HAUSER: *Fahrten und Abenteuer*, 9–23). Sein Wohnmobil Marke Eigenbau ist weniger Experimentierraum als Rettungswagen. Das erklärte Ziel lautet wiederum ganz ähnlich wie bei Roussel: »Reisen und dabei zu Hause bleiben« (9). Aber die Route führt den späteren Emigranten Hauser nicht durch ein entgrenztes Europa, sondern durch die geistig immer enger werdende Heimat. Um gegen diese ideologische Einengung zu protestieren, verkleinert sich Hauser diese ›Heimat‹ auf das klaustrophobische Format seines Wohnwagens, den er mit Landkarten voll tapeziert: »Süddeutschland war im wesentlichen im Kinderzimmer; es machte sich da hübsch, weil es so viel leuchtendes Grün und so viel dunkelbraune Gebirge hatte. Das ernsthaftere Norddeutschland kam ins Elternzimmer mit seinem Gewirr von roten Landstraßen. Die Orientierung an der Decke war ziemlich schwierig, darum wählte ich dafür mehr die Wasserflächen, hübsch anzusehen, aber

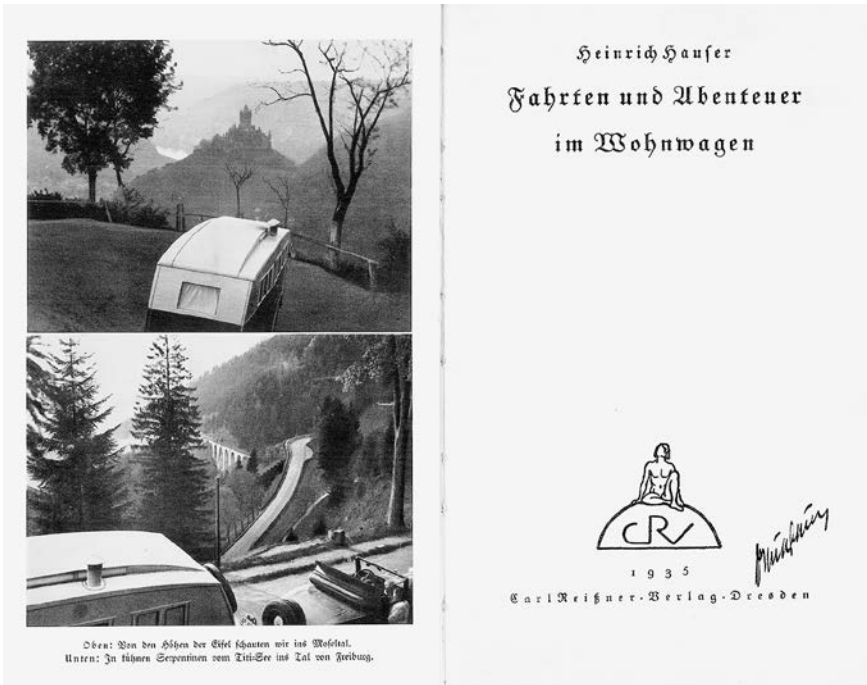


Abb. 79: Der autobiografische Wohnwagen-Trip des rasenden Reporters Heinrich Hauser durch seine von den Nazis vereinnahmte deutsche Heimat, 1935.

für uns unfahrbar« (22 f.). Das klingt nur harmlos und erlaubt in Wirklichkeit gezielte Nadelstiche gegen das NS-Regime. In symbolischer Mimikry tarnt Hauser seinen Wohn- und Schreibwagen mit den gleichen Farben, die »im Krieg Geschütze und Schiffe hatten, graugrün und bunt getupft, um möglichst unsichtbar zu sein« (22).

Diese Partisanenstrategie prägt Hausers Wohnwagenbuch von A bis Z. Man schweift darin nostalgisch über Berg und Tal, durchstreift die Auen und die Gauen und flieht die Städte mit ihren Menschenmassen, (fast) ohne zu merken, wie die Sprache langsam Gegenschub gibt. Bei »30, 40 km in der Stunde kann ich nicht nur weit mehr sehen und beobachten als bei 80 oder 100 km früher, sondern auch über das Gesehene nachdenken«, gibt der einst rasende Reporter Hauser zu bedenken (50). Die deutsche Reichshauptstadt taucht bei diesem Schneckentempo als modernistische Fata morgana auf: Berlin, die Stadt, die »dauernd auf der Wanderschaft« ist, kommt Hauser wie »ein ungeheures Nomadenlager« vor, »das man abbrechen und an anderer Stelle wieder aufbauen kann« (51). Aber der

Leitstern *dieses* Wohntraums ist eben nicht der moderne Nomade aus der Großstadt. Es ist der archaische Fahrende von der Landstraße, mit dem Hauser sich und sein einjähriges Familienexperiment im Wohnwagen immer wieder vergleicht.

Um das durch die NS-Zensur zu bringen, manövriert er seine Arche geschickt zwischen die mobilen Wohnungen »von Zigeunern« einerseits und »von der Hitlerjugend« andererseits (73). So sehr ihm das gestählte »Jungengeschlecht« in seinem militärisch organisierten Zeltlager imponiert, es ist ihm doch zu »wach, beinah überwacht« (87). Und so stereotyp er die »Zigeunerfamilie« mit der »scheinbar unendlichen Kinderschar« beschreibt, »barfuß, schwitzend und nicht gerade wohlriechend«, am Ende verbrüderet er sich mit denen »Die da wandern«, sprich: mit den Jenischen (81 f.). »Denn wir sind Wanderer und werden es bleiben« (279), beschließt Hauser über sich und seine Familie am Ende seines Wohnwagenbuches. Darum fährt dieser moderne Noah mit seiner nostalgischen Arche von der »zukünftigen Autobahn« Hitlers weg auf die »toten Stücke der alten Landstraßen, die in den begradigten Kurven liegengeblieben sind« (76 f.). Dort verzieht er sich »mit seiner Schreibmaschine am liebsten abseits« (Abb. 80). Und so schreibt sich der fahrende Wohnpionier Hauser ganz diskret aus dem Kraft-durch-Freude-Wagen des Deutschen Volkes und immer weiter aus der ihm fremd gewordenen Heimat hinaus (144).



Oben: Mit der Schreibmaschine verzog ich mich am liebsten abseits.  
Unten: Der Pieps wird „ausgesetzt“ mit seinem Sonnenschirm.

Abb. 80: Der fahrende Wohnwagendichter Hauser verzieht sich mit seiner Schreibmaschine am liebsten abseits..., 1935.



## 9 Spielen

»Wohnen ist eine sonderbare Tätigkeit«, schreibt Max Goldt in seinem Essay *Zehn hoch achtundfünfzig* aus dem Band *Die Radiotrinkerin*: »Man wohnt und wohnt und merkt es nicht« (GOLDT: *Die Radiotrinkerin*, 31). Wie und wo fängt das Wohnen eigentlich an? Wohnt man vielleicht immer schon oder beginnt man irgendwann einmal damit? Soviel sollte aus den vorangegangenen Kapiteln klar geworden sein: Wohnen ist keine simple Selbsttechnik, die sich automatisch einstellt, sondern eine differenzierte soziale Praxis, die vielseitig vermittelt wird und geduldig eingeübt werden muss. Das belegen auch die vielen Lehrangebote und Übungsszenarien, die seit dem späten 19. Jahrhundert in der schönen Literatur wie in der spezialisierten Fachpresse und den Publikumsmedien der vielen offiziellen und offiziellen Wohndidaktiker Kinder zum Wohnenlernen anregen wollen oder beim Wohnenüben darstellen. Damit diese Lehren möglichst effizient vermittelt und die ihnen entsprechenden Praktiken später möglichst effektiv ausgeübt werden konnten, mussten schon die Kleinsten *spielend* wohnen lernen.

Zu den populärsten Wohnspielzeugen gehört zweifellos das Puppenhaus oder die Puppenstube. Im 16. Jahrhundert an adeligen Höfen zu Repräsentationszwecken eingeführt, verbreitete es sich in seiner heutigen Form als reduzierter Längsschnitt durch ein zumeist mehrstöckiges Wohnhaus mit Miniaturmobiliar und Zwergenfamilie im 18. Jahrhundert mit der Kleinfamilie zuerst in der guten Stube des aufstrebenden Bürgertums. Wenig später hielt es auch Einzug in die Proletarierhaushalte, bevor es im ausgehenden 19. Jahrhundert musealisiert und als Kulturgut von nationaler Bedeutung konsekriert wurde. Aus der propädeutischen Wohnideologie für die Kleinen, die dort für die Großen entblößt wird, hat der norwegische Dramatiker Henrik Ibsen eine Blaupause für sein gesellschaftskritisches Theater gemacht. Mit dem Meisterwerk *Et dukkehjem*, auf Deutsch *Nora oder Ein Puppenheim*, sorgte dieses Theater 1879 weltweit für Furore (SANDBERG: *Ibsen's Houses*, 68–84). Im symbolischen Zentrum des Stücks stehen die Puppen, die Nora ihren Kindern zu Weihnachten mit fremdem Geld kauft. Sie bescheren dem Patriarchen Torvald Helmer die ganze Wahrheit darüber, wie »behaglich und schön« sein kapitalistisch regiertes »Haus« gewesen ist: »Aber unser Heim war nichts anderes als eine Spielstube«, rechnet ihm Nora vor. »Hier war ich deine Puppenfrau, wie ich zu Hause Papas Puppenkind

gewesen bin. Und unsere Kinder, die waren wiederum meine Puppen. Wenn du mit mir spieltest, so bereitete mir das gerade solchen Spaß, wie es den Kindern Spaß machte, wenn ich mit ihnen spielte. Das ist unsere Ehe gewesen, Torvald« (IBSEN: Dramen I, 761 f., 824 f.).

Ähnlich vielschichtig zwischen Pädagogik, Ökonomie und Soziologie wird das spätbürgerliche Wohnen in den viktorianischen *Scrapbook houses* sichtbar. In diesen Einklebebüchern arrangierten Kinder und Jugendliche aus Warenhauskatalogen ausgeschnittene Möbel und Dekorationen zu häuslichen Wohnszenen, die als Spielkulisse für zweidimensionale Papierfiguren dienten (SOLENSKY: *Deconstructing a Scrapbook House*, 3 f.). Derselbe wohnpädagogische *spirit*, der durch die Wohnszenen dieser kleinen Konsumenten gegeistert sein muss, ersann sich in der Gründerzeit eine schier unendliche Vielfalt von Architektur- und Konstruktionsspielzeug, das die nachwachsenden Generationen zum Häuser Bauen und Bewohnen animieren sollte. Das *Canadian Center for Architecture* in Montreal, wo die Idee zu diesem Buch entstand, besitzt eine ganze Sammlung solcher Wohnpropädeutika: von den so genannten ›Spielgaben‹ des Thüringer Kindergartenerfinders Friedrich Fröbel und den von der Firma Richter popularisierten *Anker-Steinbaukasten* der Flugpioniere Gustav und Otto Lilienthal über das britische Metallkonstruktionssystem *Meccano* und das amerikanische *Erector Set* bis zu James Eames' buntem Spielkarten-Klassiker *House of Cards* und den unverwüstlichen *Lego-Steinen* aus Dänemark.

Das gesellschaftsstabilisierende Ziel der modernen Wohnideologen sollte beim Hantieren mit diesen Architekturspielwaren regelrecht aufgebaut werden. Ikonen bürgerlicher Familientraditionen wie die auf dem Deckel von Richters weltweit vertriebenem Anker-Steinbaukasten setzen das wirkungsvoll ins Bild (Abb. 81). Mit dieser modernen Wohnpädagogik waren viele Meisterarchitekten der internationalen Moderne wie Frank Lloyd Wright, Josef Hoffmann, Le Corbusier oder Bruno Taut groß geworden. Das Körpergedächtnis, das sie davon behielten, begleitete sie oft durch ihr gesamtes Leben und prägte ihre berufliche Mission maßgeblich mit. Und es hatte auch theoretisch weitreichende Konsequenzen. *Form follows function* hatte der amerikanische Wolkenkratzerpionier Louis Sullivan in den 1890er Jahren allen modernen Architekten als Maxime ins Pflichtenheft geschrieben. Sein Schüler Frank Lloyd Wright schreibt die Formel 1932 signifikant um, wenn er sich in seiner Autobiografie an das Spiel mit Fröbels ›Spielgaben‹ zurück erinnert, die ihm seine Mutter von der Weltausstellung 1876 in Philadelphia mit nach Hause gebracht hatte: »She had seen the ›Gifts‹ in the Exposition Building. The strips of colored paper, glazed and ›matt‹, remarkably soft brilliant colors. Now came the geometric by-play of those charming checkered



Abb. 81: F. A. Richters Anker-Steinbaukasten aus dreifarbigem Presssandstein mit pädagogisch wertvollen Vorlageblättern zum Nachbauen für Klein und Groß, um 1900.

color combinations! The structural figures to be made with peas and small straight sticks: slender constructions, the joinings accented by the little green pea globes. The smooth shapely maple blocks with which to build, the sense of which never afterward leaves the fingers: so *form* became *feeling*» (WRIGHT: *An Autobiography*, 11). Wrights Beispiel ist exemplarisch für das pädagogische Kalkül, das die Architekturmoderne mit den zuerst manufakturiell und später industriell hergestellten Spielsachen zum Bauen und Wohnen verband. Es bestand im Wesentlichen in der psycho-physiologischen Intimisierung ihres Programms.

Die amerikanische Architekturhistorikerin Tamar Zinguer fasst diese Idee im Klappentext zu ihrem faszinierenden Buch *Architecture in Play: Intimations of Modernism in Architectural Toys* kurz und bündig so zusammen: »Used in the intimacy of the domestic environment, a setting that encouraged eradication of formal habits and a reconceiving of visual orders, architectural toys ultimately intimated notions of the modern« (ZINGUER: *Architecture in*

Play). Der springende Punkt dabei ist, dass die mobilen Architekturen und Interieurs aus Holz, Stoff und Blech in den Kinderzimmern ein bisschen anders und meistens weniger gut funktionierten als ihre großen stabilen Vorbilder aus Stahl, Beton und Glas: »They usually consist of kits of parts that form miniature spatial constructions and can be manipulated, taken apart, and then reconstructed. They also have an imprecise function: they are disassembled and assembled again, present variations and possibilities, and their function is, in fact, to be created anew at each occasion. Their use is unpredictable and always entails a sort of deviation. The playful use of architectural toys consists, many times in fact, of their misuse« (2).

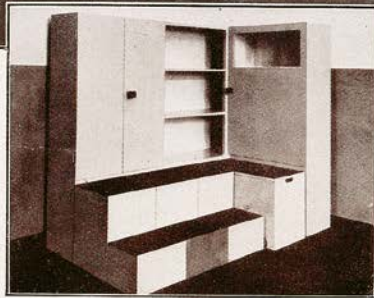
Genau das ist der Fall, wenn Bauten und Wohnungseinrichtungen in der Literatur beschrieben werden. Mögen sie noch so sachlich kalkuliert sein und präzise funktionieren, im Vorstellungsraum der Leserinnen und Leser werden sie doch bei jeder Lektüre von neuem rekonstruiert und immer wieder anders imaginiert. Das macht aus dem scheinbaren Ausnahmefall, dass hier Wohnen nur gespielt wird, den Modellfall des Wohnens als einer Praxis, die in der Literatur und durch die Literatur lesbar wird. Und diese Praxis wiederum macht – das hat dieses Buch hoffentlich gezeigt – das Wohnen diesseits und jenseits der Praktiken sichtbar, die den Bewohnern von den Architekten vorgeschrieben wurden. So träumt Adolf Behne in seinem wohnungspädagogischen Bildbeitrag »Das Zimmer ohne Sorgen. Wie unsere Kinder wohnen werden« 1926 im populären Ullstein-Magazin *Uhu* von den »tausend Möglichkeiten«, wie man sich einrichten kann, die sie beim Spiel im Kinderzimmer entdecken. Das scheint allein der patente Wohnschrank für Kinder aus dem Dessauer Bauhaus-Atelier von Alma Buscher zu ermöglichen. Ihn sollten sich die kleinen Wohnungsexperten wie einen Anker-Steinbaukasten in x Varianten spielend aneignen (Abb. 82). Den Vorläufern und Gegenmodellen dieser modernen Wohnkiste mit ihren Typen-Möbeln spricht Behne einen solchen Möglichkeitssinn kategorisch ab: »Das Kinderzimmer ohne Sorgen. Möbel, mit denen die Kinder spielen können. Ein ganz neuartiger Schrank, der aus bunten Kästen und Kisten besteht, die z. T. Räder haben und tausend Möglichkeiten zum Spielen geben. Denken Sie dagegen an die Zimmer Ihrer Kinderzeit, bei denen es gewiß verboten war, an den Schrank zu gehen, weil eine der gedrechselten Säulen abbrechen konnte« (BEHNE: Das Zimmer ohne Sorgen, 32). Die folgenden Beispiele aus der vielfältigen Wohnliteratur der frühen Moderne beweisen aber, dass das Gegenteil der Fall war. Sie zeigen, wie lang der Schatten ist, den die Wohnszenen aus den Kinderzimmern dieser Moderne auf deren »reifere« Lösungen werfen.

Das Kinderzimmer ist tatsächlich so etwas wie ein epochaler Brutkasten für die Intimisierung des modernen Wohnens. Die ideale Temperatur für



Das Kinderzimmer ohne Sorgen.  
Möbel, mit denen die Kinder spielen können. Ein ganz neuartiger Schrank, der aus bunten Kästen und Kisten besteht, die z. T. Räder haben und tausend Möglichkeiten zum Spielen geben. Denken Sie dagegen an die Zimmer Ihrer Kinderzeit, bei denen es gewiß verboten war, an den Schrank zu gehen, weil eine der zahllosen gedrechselten Säulen abbrechen konnte.

(Entwurf: Alma Buscher, Bauhaus Dessau.)



Derselbe Schrank geschlossen

Abb. 82: Das Zimmer ohne Sorgen für die Großen von morgen – Adolf Behnes Werbung für ein Bauhaus-Kinderzimmer in der populären Illustrierten *Uhu* aus dem Berliner Ullstein-Verlag, 1926.

diesen Verinnerlichungsprozess wird dort durch eine atmosphärische Kulisse ästhetischer Stimmungen eingestellt. Von den Autoren und Künstlerinnen des viktorianischen Zeitalters entdeckt, gelangte das stimmungsvolle und reizintensive Kinderzimmer über die Kanäle der Literatur und Malerei rasch auch in die Manufakturen und Medien der aufstrebenden kontinentalen Innenarchitektur. Hier wurde aus den poetischen Stimmungsbildern vom kindlichen Wohnen eine genuin moderne Bauaufgabe. Das lässt sich an einem idealtypischen Leitfaden entwickeln, der vom englischen Prosastilisten Walter Pater über die Poetik des Puppenspiels bei Hugo von Hofmannsthal zur Zeitschrift *Kind und Kunst* führt, die der Darmstädter Jugendstil-Verleger Alexander Koch kurz nach der Jahrhundertwende als Fachblatt für reformwillige Hauseigentümer und Mieterinnen gründete.

In seinem ästhetizistischen Prosastück *The Child in the House* von 1878 charakterisiert der Literaturkritiker und Renaissancespezialist Pater den jungen Florian Deleal durch einen Traum, der ihn in das Haus seiner Kindheit zurückversetzt. Dieses *imaginary portrait*, wie der Kunsthistoriker Pater selbst die neuartige Textsorte nannte, ist ganz von der Architektur und dem Interieur des verträumten alten Hauses erfüllt. Nachdem es der hochsensible Florian mit seinen Eltern längst verlassen hat, findet er sich dort viel später in seiner Traumerinnerung in völliger Unversehrtheit wieder: »it happened that this accident of his dream was just the thing needed for the beginning of a certain design he then had in view, the noting, namely, of some things in the story of his spirit – in that process of brain-building by which we are, each one of us, what we are. With the image of the place so clear and favourable upon him, he fell to thinking of himself therein, and how his thoughts had grown upon him. In that half-spiritualised house he could watch the better, over again, the gradual expansion of the soul which had come to be, there – of which indeed, through the law which makes the material objects about them so large an element in children's lives, it had actually become a part; inward and outward being woven through and through each other into one inextricable texture – half, tint and trace and accident of homely colour and form, from the wood and the bricks; half, mere soul-stuff, floated thither from who knows how far« (PATER: *The Collected Works* III, 133 f.).

Der wirkungsästhetische Fluchtpunkt dieses eindrücklichen Architekturporträts ist allerdings nicht Florian, sondern sein Spielkamerad: ein *pet bird*, den er als Kind einst beim Auszug zuhause vergessen hatte. Dafür läuft Florian in seinem Kindheitstraum noch einmal ins Haus zurück. Dieses empfängt ihn mit seiner ganzen entsetzlichen Leere und verschluckt ihn beinahe: »But as he passed in search of it from room to room, lying so pale, with a look of meekness in their denudation, and at last through that little,

stripped white room, the aspect of the place touched him like the face of one dead; and a clinging back towards it came over him, so intense that he knew it would last long, and spoiling all his pleasure in the realisation of a thing so eagerly anticipated. And so, with the bird found, but himself in an agony of home-sickness, thus capriciously sprung up within him, he was driven quickly away, far into the rural distance, so fondly speculated on, of that favourite country-road« (144).

Das Neue Wohnen, das hier antizipiert wird, fasziniert und schreckt gleichzeitig ab. Sein größtes Faszinosum ist die weiße Leere der totenähnlichen Zimmer. Nur der wiedergefundene Gespieler, der halb lebendige und halb tote »pet bird«, hilft dem Jungen mit knapper Not aus der alles verschlingenden »home-sickness« auf die rettende Landstraße zurück. Das ist auf den ersten Blick ein denkbar schlechter Start für die Erfolgsgeschichte vom spielenden Wohnen in der Moderne, die hier ihren Anfang nimmt. Trotzdem enthält Pater's *The Child in the House* einen positiven *drive*. Er besteht in der existenziellen Intensität, mit dem das *home* den kleinen Wohnungsadepten bis in den Zustand der *sickness* in seinen Bann schlägt. Rechnet man die Faszination der frühen ästhetizistischen Moderne für alles Kränkliche und Morbide hinzu, dann wird klar, wie fruchtbar dieses Treibhausklima für das moderne Wohnen war. Und es trieb später in seinen Kinderzimmern noch ganz andere Blüten.

Im lyrischen Drama der Jahrhundertwende wird die Urszene mit dem heimwehkranken Jungen im Kinderzimmer bei Pater von zahllosen Theater-szenen und Pantomimen mit Puppen und Puppenhäusern variiert. Phänomenologisch ist das Puppenspiel ohnehin eng verwandt mit dem Theaterspiel auf der Guckkastenbühne. Das erklärt auch, warum es zum Stimmungs-akkumulator einer Moderne werden konnte, die ihre ganze Hoffnung auf die Überwindung einer realistischen und naturalistischen Ästhetik setzte (VON ARBURG: Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit, 26 f.). Das Puppenspiel stellte das echte Leben bloß künstlich nach, indem es dieses auf seine atmosphärische Substanz reduzierte und in seinem Wesen erkennbar machte. Zu den deutschsprachigen Meistern solcher existenziellen Puppenszenarien gehört Hugo von Hofmannsthal. Dieser sah darin ein »ganz *einer* Stimmung atmendes Symbol« (HOFMANNSTHAL: SW X, 66 f.). Wobei sich Puppen »zur Exposition von Stimmungen« besonders gut zu eignen schienen, um den *Roman des inneren Lebens* darzustellen, den Hofmannsthal in den 1890er Jahren plante (HOFMANNSTHAL: SW XXXVII, 75).

Das Romanprojekt kam dann zwar nie zustande. Aber umso einfallreicher sind die poetischen Experimente, mit denen Hofmannsthal den Roman seines »inneren Lebens« als ein Psychodrama mit Puppen auf die Bühne bringen

wollte. Im frühen Einakter *Der Tod des Tizian* von 1892 etwa verdichtet sich die symbolistische Sprachhandlung um den großen Renaissancemaler in einer Puppe, die das Geheimnis des ewigen Lebens in der vergänglichen Kunst verkörpert: »Ich halte eine Puppe in den Händen«, erklärt Tizians Schülerin Lisa die Kraft in den Bildern des Meisters, der hinter den Kulissen stirbt, »Die ganz verhüllt ist und verschleiert ganz, / Und sehe sie mir scheu verlangend an: / Denn diese Puppe ist der große Pan, / Ein Gott, / Der das Geheimnis ist von allem Leben. Den halt ich in den Armen wie ein Kind. / Doch ringsum fühl ich rätselhaftes Weben, / Und mich verwirrt der laue Abendwind« (HOFMANNSTHAL: SW III, 50). Im Mythos des griechischen Natur- und Fruchtbarkeitsgottes Pan steckt das altgriechische Wort *pan* (ganz) drin. Das frühe Christentum verstand ihn deshalb als Präfiguration von Christus-Pantokrator, dem All- oder Weltenherrscher.

Bei Hofmannsthal ist sein Sinnbild eine Puppe, weil es »zu Hofmannsthals innersten Überzeugungen« gehörte, dass »das Sein«, also das große Ganze, »seinem Gegensatz, der Scheinwelt, immanent ist« und »deren verborgenes Kraftzentrum bildet« (SZONDI: *Das lyrische Drama*, 246). So erklärt es Peter Szondi in seiner klassischen Studie über *Das lyrische Drama der Jahrhundertwende*. Überhaupt gehört diese Überzeugung zu den Grundideen der Fin-de-Siècle-Literatur. Hofmannsthal selbst schreibt darüber ein paar Jahre später sogar ein eigenes Stück: *Das Kleine Welttheater*. Auf einem frühen Entwurfsblatt dazu notiert er sich »Verse für ein durch Wasser getriebenes Puppenspiel«, die den Entwurf eines Bühnenbildes mit mechanisch agierenden Figuren enthalten (HOFMANNSTHAL: SW III, 584). Und während Hofmannsthal am Text für sein universales »Puppentheater« feilte, arbeitete sein Freund Hans Schlesinger »an einem kleinen Intérieur« dafür (604). Dass der Einakter nach dem Verständnis der Zeitgenossen im Wesentlichen auf die Puppenfiguren und das Bühnenbild eingedampft werden konnte, belegt der Erstdruck des Textes. Das *Kleine Welttheater* erschien 1897 nämlich zuerst in der Jugendstilzeitschrift *Pan* in einer vom Herausgeber Cäsar Fleischlen gekürzten Fassung unter dem Titel *Figuren aus dem Puppenspiel* »Das Kleine Welttheater« (HOFMANNSTHAL: SW III, 591).

Das machte für Hofmannsthal deshalb Sinn, weil er schon 1896 in der Studie *Englischer Stil* eine explizite Verbindung zwischen seinen dramatischen Versuchen mit Puppen und der neuen Wohnkultur aus England im Geiste von Paters *Child in the House* gezogen hatte: »Eine ganz bestimmte Seite von englischem Stil, oder wenigstens die traumhafte Evokation davon für kontinentale Menschen, liegt in den Dingen«, erklärt er dort den Leserinnen und Lesern der *Frankfurter Zeitung*, »die England in diesem Jahrzehnt herüberstreut: café-concert-Mädeln wie die Barrisons, Bilderbüchern für

kleine Kinder wie die von Walter Crane, Vorlagen für Tennys-Anzüge und Chippendale Möbeln. Alle diese Dinge sind sehr englisch und sehr 1890. Alle sehen sie sehr einfach und kindlich aus« (HOFMANNSTHAL: SW XXXII, 176).

Sowohl die amerikanischen Barrison-Sisters, die in den Variété-Theatern der europäischen Vorstädte auftraten, als auch die Kinderbücher des Arts and Crafts-Künstlers Walter Crane mit ihren präraffaelitischen Engelsfiguren und die Chippendale-Möbel mit ihren »lute«- und »harpsichord«-Formen haben für Hofmannsthal »etwas Puppenhaftes«. Ihre Kleider sind »stilisierte Puppenkleider« und ihre Häuser sind »stilisierte Puppenhäuser« – alles in allem »ein ganzer sentimentaler Puppenstil« (178). Das wirkungsästhetische Ziel dieses Stils und seiner »merkwürdigen Kindlichkeit« ist erneut das ganze Leben: »Wenn man diese Dinge lang ansieht, erregen sie eine ungeheure Begierde nach dem wirklichen Leben« (176, 178). Die reellste Ausprägung dieses verpuppten Lebens aber sind »die kleinen zeltähnlichen Räume der Landhäuser« und »die Kabinen der Schiffe« (180), mit denen das fortschrittliche England den rückständigen Kontinent ein neues Wohnen lehrte.

Dieser Sound klingt um 1900 wohlvertraut. Man kennt ihn schon von Hofmannsthals Wiener Gesinnungsgenossen Adolf Loos, der mit seiner Elite-Zeitschrift *Das Andere* polemisch für die »Einführung abendländischer Kultur« aus England und Amerika in Österreich kämpfte. Ähnliches versuchte auch der Darmstädter Jugendstil-Verleger Alexander Koch, nur an breiterer Front und noch populärer als Loos. Dabei rechnete Koch ganz gezielt mit dem Intimisierungspotenzial des modernen Kinderzimmers. Der Herausgeber früher *Schöner-Wohnen*-Magazine wie *Deutsche Kunst und Dekoration* (ab 1897) und *Innendekoration* (ab 1900) gründete dafür 1904 ein eigenes Fachblatt mit dem Titel *Kind und Kunst*, das allerdings 1909 schon wieder einging. Die illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, die sich mit diesem programmatischen Untertitel »an die Öffentlichkeit, an die weitesten Kreise« richtete, ist eine wahre Fundgrube für alle Belange der lebensreformerischen Wohnpädagogik (KOCH: Die Kunst im Leben des Kindes, III). Das Epizentrum ihres Wirkungsfeldes ist das Kinderzimmer, ihre symbolische Retorte die Puppenstube. Gerade »im Kinderzimmer« kommt für den Lebens- und Wohnreformer Koch »so manches Köstliche von Kindermund und Kinderhand zur Daseins-Äußerung, die Familie mit Sonnenschein überflutend. Das beachte man. So manches dieser Art würde zu wertvollen Beiträgen und Fingerzeigen für Erzieher, Pädagogen und Künstler werden. In der Kinderstube und ihren Bewohnern ruhen ungehobene Schätze« (IV). Kochs Mission war es, dieses Potenzial mit publizistischen Mitteln und einem Heer von Mitarbeitenden aus Pädagogik, Politik, Kunst und Industrie »ins Leben zu rufen und weiteren Kreisen zu vermitteln« (IV).

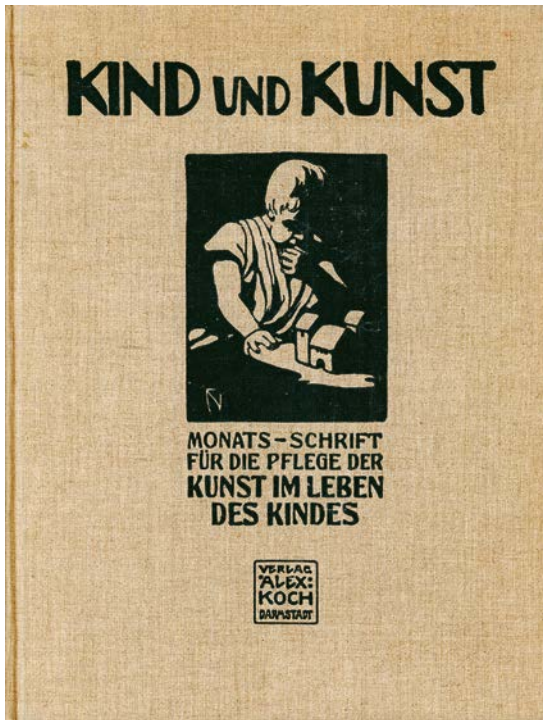
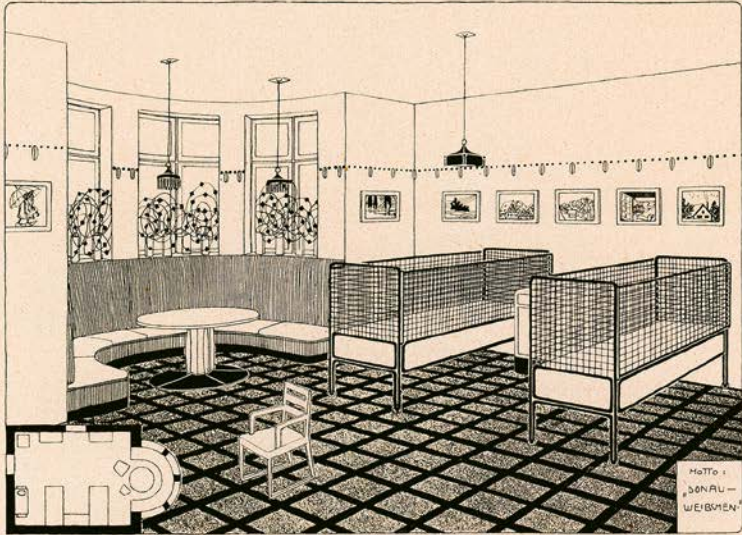


Abb. 83: Das Kleinkind beim Aufbau der neuen Welt, Umschlagillustration der Jugendstilzeitschrift *Kind und Kunst*, 1904/05.

Als symbolischen Träger dieser Botschaft zeigt die Umschlagillustration des ersten Jahrgangs von *Kind und Kunst* ein Kleinkind, das ganz ins Spiel mit Bauklötzen vertieft ist. (Abb. 83). Das Sinnbild enthält im Kern das Programm, dem sich Koch mit seiner neuen Zeitschrift verschrieb. Die folgenden Jahrgänge entfalten es in einer langen Reihe von üppig illustrierten Artikeln über moderne Kinderzimmer. In ihnen sollte man nach den gebauten Vorbildern auf der Darmstädter Mathildenhöhe oder den gezeichneten aus den Wiener Werkstätten ordentlich wohnen lernen (Abb. 84). Schon der Kindergartenpater Fröbel hatte »vom Spiele zur Arbeit« angeleitet »und nicht nur zur mechanischen Leistung, sondern auch zum Ethischen und Ästhetischen«. Genau so will auch Koch seriöse Aufklärungsarbeit und unschuldiges Kinderspiel systematisch aufeinander beziehen, um das Leben durch ein neues Wohnen von klein auf zu reformieren (1). Poetisch ineinander verschachtelt wie bei einer russischen Puppe findet beides in einer Puppenstube des Dresdener Regierungsbaumeisters Wilhelm Thiele zusammen. Das Berliner Kaufhaus Wertheim bot sie in seiner Spielzeugabteilung feil und Kochs Zeitschrift *Kind und Kunst* bildet sie als eines der vielen Musterbeispiele dieser

KIND UND KUNST



ARCHITEKT RICHARD MÜLLER - WIEN.

PREISGEKRÖNTER ENTWURF ZU EINEM KINDER-SCHLAFZIMMER.

Abb. 84: Das Kinderzimmer »Donau-Weibchen« des Wiener Jugendstil-Architekten Richard Müller, Entwurfzeichnung aus der Zeitschrift *Kind und Kunst*, 1904/05.



Abb. 85: Ein Puppenschlafzimmer in einem Schlafzimmersmodell mit Schaufensterpuppen aus der Spielzeugabteilung des Berliner Kaufhauses Wertheim, publiziert in *Kind und Kunst*, 1904/05.

reformpädagogischen Frühförderung ab (Abb. 85). In das große »Kinder-Schlafzimmer«, das an sich schon recht puppenhaft wirkt, wird da noch einmal ein kleines »Puppen-Schlafzimmer« hinein gestellt. Davor sitzt ein kleines Mädchen und spielt womöglich dieselbe Szene nach, die sich vor dem Toilettenspiegel zwischen ihrer Mutter und einem Hausmädchen abspielt. Komprimierter lässt sich das von Zinguer rekonstruierte ästhetische Kalkül des *Architecture in Play* kaum darstellen.

Die Faszinationskraft dieses Programms reicht bis in die Weltwirtschaftskrise der frühen dreißiger Jahre hinein. Diese konnte zwar die Mittel verknappten, nicht aber die Hoffnungen, die die Wohnungsreformer in die soziale und kulturelle Verwandlungskraft der Puppenhäuser setzten. Ihr utopischer Atem weht noch durch den Artikel über *Selbstgemachtes Spielzeug*, den Elfriede Behne 1931 in der *Wohnungswirtschaft*, dem Zentralorgan für die Wohnungsfürsorge aller Städte, Gemeinden, Baugenossenschaften, Siedlungsgesellschaften und Mietervereine, veröffentlichte. Hier preist die Frau und Mitstreiterin des Wohnungsaktivisten Adolf Behne die »Selbsthilfe« als »das zuverlässigste Schaffensprinzip« an, »wenn man gemeinsam mit den Kindern jene Spielzeuge baut, die den Phantasie- und Gestaltungsbedürfnis-

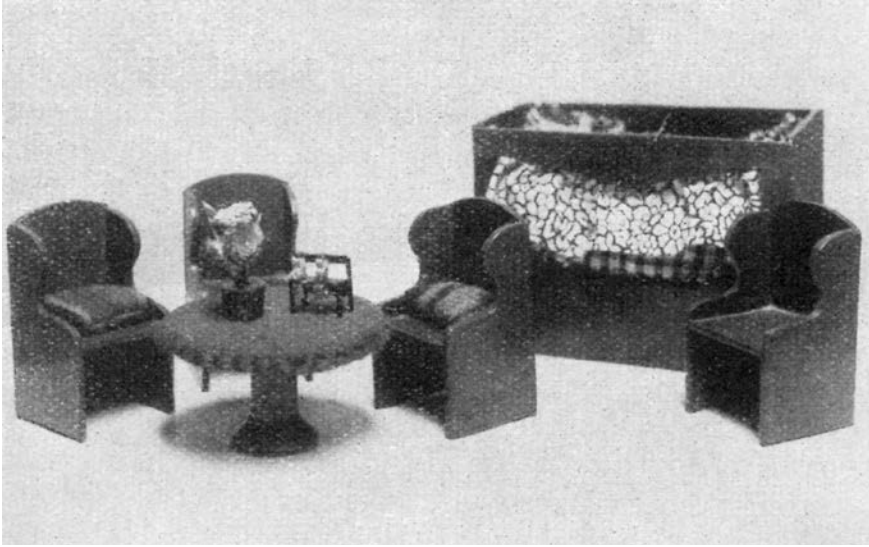


Abb. 86: Aus Zigarrenkisten gebastelte Puppenstubenmöbel aus Elfriede Behnes Artikel »Selbstgemachtes Spielzeug« im Zentralorgan für kommunale und genossenschaftliche Wohnbaupolitik *Wohnungswirtschaft*, 1931.

sen des Kindes Raum geben« (BEHNE: Selbstgemachtes Spielzeug, 399). »Die Laubsäge ist vielen Vätern noch aus ihrer Kinderzeit vertraut. Mit ihr kann man die schönsten Puppenstubenmöbel herstellen«, erklärt die Autorin ein rustikales Möbelarrangement, das dem Artikel in einer schlecht aufgelösten Abbildung beigegeben ist (Abb. 86). »Wir bilden eine solche Einrichtung ab, die von Eltern aus Zigarrenkistenholz gefertigt wurde. Bei der grüngestrichenen Möbelgarnitur im Bauernstil ist es besonders praktisch, daß die Sessel und das Bett fest aufstehen. Sie sind viel gediegener und haltbarer als die meisten gekauften Puppenmöbel, deren angeleimte Beine so leicht abbrechen. Der Fuß zu dem runden Tisch bildet eine Garnrolle. Bunte Kissen und Decken, die die Mutter fabriziert (wenn man diese Arbeit nicht für die kleine Puppenmama selbst reserviert), machen die Möbel freundlich und anheimelnd. Ein kleiner Teppich, ein paar Bilder an den Wänden geben der selbst gemachten Puppenstube ein behagliches, gemütliches Aussehen« (398).

Diese Sätze könnten gut und gerne auch im populären Wohnungsratgeber *Neues Wohnen, Neues Bauen* von Behnes Ehemann Adolf stehen, den dieser 1927 in der Hochkonjunktur der Weimarer Republik und des Neuen Bauens veröffentlicht hatte. Dort taucht im Bildteil auch »Das Zimmer ohne Sorgen« mit den im Bauhaus-Schrank spielenden Kindern wieder auf, zu dem sie so

gut passen (BEHNE: Neues Wohnen, 123). Aber die Zeiten sind 1931 definitiv schlechter geworden. So schlecht, dass die Wohnungsratgeberin Behne nun in erster Linie an die arbeitslosen Väter mit der Laubsäge und die fleißigen Mütter mit Nadel und Faden appellieren muss. Die Puppenmamas, die spielend in die ruinierte Arbeitswelt eingeführt werden mussten, folgen erst in einer vielsagenden Klammer. Bis zur Unkenntlichkeit verkleinert, dürfen beide allenfalls noch auf einer Miniaturbank Platz nehmen, wo sie auf dem Garnrollentischlein nur noch für die hellstichtigsten Leserinnen und Leser der *Wohnungswirtschaft* erkennbar sind.

Die Klammer, in der bei Behne die entscheidenden Akteure der avantgardistischen Wohnfrühförderung – (die Kinder) – erscheinen, ist nicht die einzige in der Diskursgeschichte des Kinderzimmers als Modernelaboratorium. Und sie ist vielleicht nicht einmal die wichtigste. Der historisch gesehen wirkungsmächtigste Ring wurde nämlich um die Weltkriegsjahre zwischen 1914 und 1918 gelegt. Der marxistische Historiker Eric Hobsbawm erkannte darin die Gründungsfigur des kurzen 20. Jahrhunderts, das für ihn bis zum Ende des Kalten Krieges 1991 andauerte. Sie gab die typische Sandwich-Struktur des von ihm so genannten ›Zeitalters der Extreme‹ vor, dessen Anfang und Ende sich glichen und dessen mittlere Phase entweder vergessen ging oder verdrängt wurde (HOBSBAWM: *Age of Extremes*, 6 f.). Das führte zur katastrophischen Grundstimmung des 20. Jahrhunderts, die von utopischen Konstruktionen nur notdürftig überbrückt wurde. Eben diese Brückenkonstruktionen haben es jedoch in sich. Sie bündeln jene Energie, die zum mentalen und politischen Überleben der Menschheit notwendig war. Zu diesen Konstruktionsutopien gehören auch die Wohnspiele in den Kinderzimmern. An sie sollten sich die Architekten und die Schriftsteller der Moderne später erinnern und von ihnen erträumten sie sich eine bessere Zukunft. Ihre Basiselemente waren Bausteine: solche aus buntem Glas, die zahlreiche Erfinder und Kleinindustrielle im frühen 20. Jahrhundert patentieren ließen. Und solche aus Sand, Schlämmkreide und Leinöl, die der ehemalige Lebkuchenfabrikant und spätere Spielzeughersteller Friedrich Adolf Richter im thüringischen Rudolstadt zu Formteilen in mattem Rot, Blau und Gelb zusammenpresste und unter dem geschützten Markenzeichen »Richter's Anker-Bausteine« durch Lizenznehmer auf der ganzen Welt millionenfach vertreiben ließ.

Die wohl berühmteste Szene aus der Spielzeugkiste der literarischen Moderne steht im ersten Kapitel von Prousts Romanmonument *À la recherche du temps perdu* von 1913. Genau genommen handelt es sich dabei sogar um einen ganzen Szenenkomplex. Proust hat ihn wie einen Kranz aus poetologischen Spielsteinen um die berühmte Episode mit der in den Lindenblütentee

von Tante Léonie getauchten Madeleine herum angeordnet. Die Gesamtkonstruktion setzt sich aus drei Komponenten zusammen, die sich nicht nur auf diesen kapitalen Mittelstein beziehen, sondern auch miteinander interagieren: aus einer Zauberlaterne für Kinder, aus den Glasfenstern einer mittelalterlichen Kathedrale und aus einem Kinderspiel mit japanischen Origami-Figuren. Zu den Einschlafritualen des kleinen Marcel, mit denen Prousts autobiografischer Roman beginnt, gehört als erstes Ritualgerät eine *Laterna magica*. Sie verwandelt das Kinderzimmer in eine gotische Kirche mit bunten Glasfenstern: »On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant en momentané« (PROUST: A la recherche du temps perdu I, 9).

Die Architekturprojektionen mit ihren kinematografischen Legendenszenen beschwören ein phantastisches Mittelalter herauf. Aber sie verzaubern die Welt des kindlichen Melancholikers nur halbwegs. Durch die »brillantes projections« wird das Kinderzimmer zwar zu einem mystischen Erlebnisraum für das Ich mit einem wortwörtlich zauberhaften »charme«: »une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui« (10). Jedoch führt der magische Knauf an der Tür dieses Ich-Raums unweigerlich hinaus zu den Eltern und zum »bœuf à la casserole«, die den kleinen Marcel im Speisezimmer erwarten (10). Die Expansionskraft des Kinderzimmers auf das reale Wohnen, seine »force d'expansion«, ist so begrenzt wie der Einfluss der Literatur auf das echte Leben: Sie ist auf die Glücksmomente der *mémoire involontaire* angewiesen, die die Welt des erwachsenen Marcel nur spontan und retroaktiv verwandeln zu einem »édifice immense du souvenir« (46).

Diese Einsicht, die dem Schreibenden bei der Erinnerung an die Madeleine aufgehen wird, ist in der Kinderzimmerszene mit der Zauberlaterne noch verpuppt. Vollständig entfaltet sie sich erst am Schluss des Kapitels in jenem merkwürdigen Spiel der Japaner mit gefalteten Papierfiguren, die ins Wasser getaucht werden und aus denen ganz wunderbare Wesen entstehen: »ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables« (47). Dieser letzte Spielstein der Proust'schen Romanpoetik aus dem Anfangskapitel der *Recherche* wird gerne vergessen. Aber gerade das

spricht für seine Effektivität. Er stellt die »force d'expansion« des »édifice immense du souvenir« nicht nur symbolisch dar, sondern verkörpert sie buchstäblich. Denn erst dieses letzte und ephemerste Architekturspielzeug ist belastbar genug, um die Megastruktur des ganzen Romangebäudes über hunderte von Seiten hinweg zu tragen.

Bei Proust wirken die farbigen Glasbausteine aus dem Kinderzimmer 1913 also nur in der Kompositform und in einer mnemotechnischen Zeitschleife Wunder. Völlig hemmungslos erscheint ihr Transformationspotenzial dagegen 1914 bei Paul Scheerbart, dem Berliner Original und Spezialisten für phantastische Romane und andere utopische Erfindungen. Sein Manifest *Glasarchitektur* erschien rechtzeitig zur Kölner Werkbund-Ausstellung und inspirierte das futuristische Glashaus, das Bruno Taut dort als architektonische Vitrine für das Deutsche Luxfer-Prismen-Syndikat aufstellte. Darin feiert Scheerbart in 111 surrealistischen Paragraphen Bausteine aus farbigem Glas als Baustoff für eine umfassende Wohnrevolution: »Die Erdoberfläche würde sich sehr verändern, wenn überall die Backsteinarchitektur von der Glasarchitektur verdrängt würde«, fabuliert der selbsternannte Glasbaumeister Scheerbart. »Es wäre so, als umkleidete sich die Erde mit einem Brillanten- und Emails Schmuck. Die Herrlichkeit ist gar nicht auszudenken. Und wir hätten dann auf der Erde überall Köstlicheres als die Gärten aus tausend und einer Nacht. Wir hätten dann ein Paradies auf der Erde und brauchten nicht sehnsüchtig nach dem Paradiese im Himmel auszuschauen« (SCHEERBART: *Glasarchitektur*, 29).

Das Kinderspiel aus einem »Haufen bunter Glaskugeln« wird in Scheerbarts *Glasarchitektur*-Manifest zur Architekturutopie und in seinem gleichzeitig veröffentlichten »Damenroman« *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß* zur Architekturpoesie fortgesponnen (SCHEERBART: *Das graue Tuch*, 238). Diese Poesie schreibt Bruno Taut 1920 in seinem Theoriebilderbuch *Die Auflösung der Städte, oder: Die Erde eine gute Wohnung* weiter, als wäre nichts gewesen. Auch er klammert damit ein, was schon bei Scheerbart implizit bleibt: der konstitutive Bezug der Glasarchitektur zum Kinderspiel einerseits und zum Krieg andererseits. Die Verbindung zum neuen Wohnen, das die Kinder spielend erlernen sollten, hat Taut immerhin rückwirkend gezogen: mit dem Glasbauspiel *Dandanah, The Fairy Palace*, das er in den frühen 1920er Jahren zusammen mit der Kunsthistorikerin Blanche Mahlberg entwarf und mithilfe ihres Ehemanns Paul Mahlberg patentieren ließ (Abb. 87).

Allerdings ist *Dandanah* weit mehr als nur ein Baukasten aus dem pädagogischen Laboratorium eines Architekten, der ein paar Jahre später den sozialen Wohnungsbau in der Weimarer Republik prägen sollte. Es ist ein kaleidoskopartiges Glasperlenspiel, das ganz ähnlich wie die Zauberlaterne



Abb. 87: Das Glasbauspiel *Dandanah, The Fairy Palace* von Bruno Taut und Blanche Mahlberg im Originalzustand mit den Bauvorlageblättern von 1920 (© Centre Canadien d'Architecture, Montréal).

des kleinen Marcel funktioniert und ein Meer von Geschichten enthält (YAGOU: *More than a Toy Box*, 209 f.). Den prägnantesten Eindruck mussten in den Augen und an den Fingern der kleinen Baumeister die speziellen optischen und haptischen Eigenschaften der *Dandanah*-Glasbausteine hinterlassen haben. Das zeigt der Direktvergleich des Originals mit der Neuedition des Vitra Design Museums von 2003. Das scharfkantige und völlig transparente Remake verfehlt die matte und diaphane Farbigkeit der alten Glasbausteine mit ihren leicht gebrochenen Rändern auf spektakuläre Weise. Es ignoriert jene Stimmungsqualität, auf die es Taut und Mahlberg bei ihrem Architekturspielzeug offenbar angekommen war. Sie folgten dem Imperativ, den Scheerbart in seiner *Glasarchitektur* unter dem Motto »Mehr Farbenlicht!« formuliert hatte: »Es ist also nicht eine Erhöhung der Lichtintensität zu erstreben. Die ist heute schon viel zu stark und kann von uns gar nicht mehr ertragen werden. Gedämpftes Licht ist das Erstrebenswerte. Nicht ›mehr Licht!‹ – ›mehr Farbenlicht!‹ muß es heißen« (SCHEERBART:

Glasarchitektur, 120). Das war auch für Taut und Mahlberg die Bedingung dafür, dass der »sense« des Neuen Bauens »never afterward leaves the fingers«, wie es bei Wright hieß. Nur wenn beim Spielen »form became feeling« konnte das Neue Wohnen wirklich in Fleisch und Blut übergehen.

Noch frappanter als beim *Dandanah*-Glasbauspiel von Taut und den Mahlbergs ist die materialästhetische Dimension der Architekturspielzeuge für die Wohnpädagogik der Moderne bei den gepressten Anker-Sandbausteinen der Firma Richter & Cie. aus Rudolstadt. Wer einmal mit Richters mattfarbenen Formbausteinen mit ihrer mehligem Oberfläche und dem unverwechselbaren Duft nach Kernseife gespielt hat, der bringt das Gefühl und den Geruch kaum mehr von den Fingern und aus der Nase. Die Körpererinnerung stellt sich noch dort ein, wo nicht explizit davon die Rede ist, sondern nur atmosphärisch darauf verwiesen wird. So zum Beispiel in Ernst Blochs autobiografischer Kurzprosa *Das rote Fenster* aus der philosophischen Essay-Sammlung *Spuren* von 1930. Das Denkbild, das Bloch dort unter die Überschrift »Geist, der sich erst bildet« stellt, passt ganz ins Konzept des *Architecture in play*. Es enthält in drei Episoden die »utopischen Stoffe, aus denen die Erde besteht« und an die sich der fünfundvierzigjährige Erzähler Bloch zurückerinnert, als wäre es gestern gewesen (BLOCH: *Spuren*, 98).

In der mittleren Episode entdeckt man mit dem achtjährigen Autor-Ich auf »einer Nährollenschachtel in der Auslage am Schulweg« ein Bild »mit vielen Farbpunktchen oder Fleckchen auf dem glatten Papier, als ob das Bild geronnen wäre. Eine Hütte war zu sehen, viel Schnee, der Mond stand hoch und gelb am blauen Winterhimmel, in den Fenstern der Hütte brannte ein Licht. Unter dem Bildchen stand ›Mondlandschaft‹, und ich glaubte zuerst, das sei eine Landschaft auf dem Mond« (85). Auch wenn das Erwachsenenleben diesen Glauben dann zerstörte, hatte das Kind eine so »durchdringende Erschütterung dabei«, dass es auch, als es größer wird, »das rote Fenster nie vergessen« hat (85). Als »Sammellinse« birgt das Fenster jenes utopische Denken, dem sich Bloch später als Philosoph verschrieb (98). Und ganz darauf zugeschnitten ist auch der Schlusssatz des Denkbildes: »Mit dem Fenster wie mit einer Maske angetan trat man heraus und endlich nach außen, *ins Freie*« (88). Mit seinem Buch *Geist der Utopie*, dessen intellektuelle Geschichte hier nacherzählt wird, schaffte Bloch 1918 den Durchbruch als Autor.

Glaubt man der Selbstrekonstruktion von Bloch, dann war dafür entscheidend, dass er etwas »von diesem roten Fenster auf der Schachtel« in jedem Zimmer wieder fand, das er als heranreifender Gymnasiast bewohnte. Umgekehrt bekam auch »das Staunen des roten Fensters« jedes Mal »etwas vom Geruch in diesem Zimmer« mit (87). Wohnen wird so in Denken konvertiert. Was diese Konversion ermöglicht, das war aber »ganz lächerliches

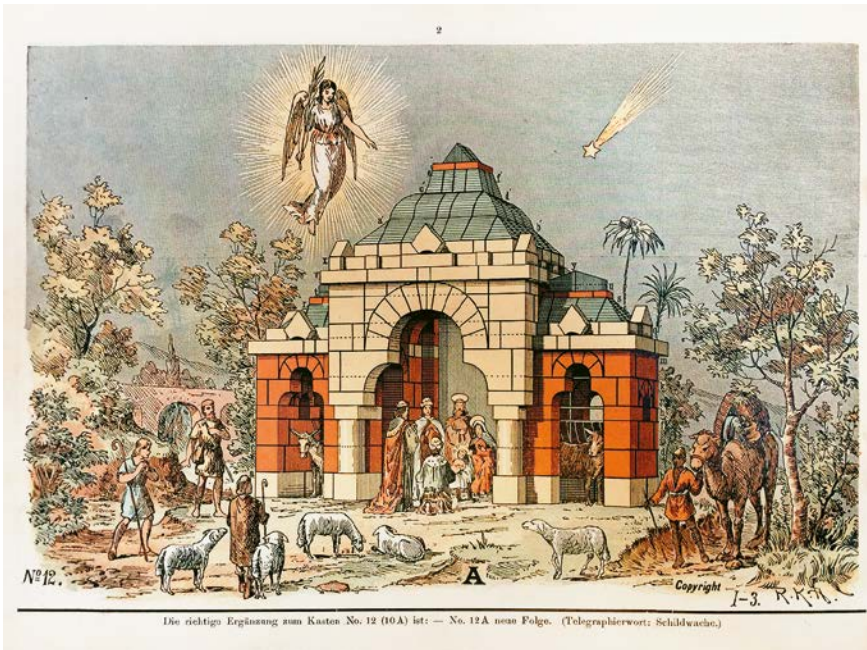


Abb. 88: Bauvorlage für eine Weihnachtskrippe aus dem Anker-Steinbaukasten neue Folge 12A mit lebensechten Krippenfiguren und stimmungsvoller Zusatzbeleuchtung, um 1900.

Zeug, das überhaupt zu nichts gehört als zu den paar Dingen, die übrig blieben, wenn man alles andre, was es gibt, aufgezählt hätte« (86). Zu diesem restlichen ›Zeug‹ mögen auch die farb- und geruchsintensiven Anker-Bausteine gehört haben. Im Vorlagenheft zum Anker-Steinbaukasten Nummer 12A von 1880 gibt es eine Anleitung zum Bau einer Weihnachtskrippe. Sie passt deshalb ideal zu Blochs Denkbild, weil dieser sie in seiner intellektuellen Wohnbiografie *Das rote Fenster* gerade *nicht* aufzählt. Das Bild im Anker-Vorlagenheft versetzt die Szene mit der Anbetung des Christuskindes durch die Hirten und allen ikonografischen Accessoires aus der Gründerzeit in einen orientalischen Pavillon, zu dem die notwendigen Ergänzungsbausteine mit dem »Telegraphierwort: Schildwache« bestellt werden konnten (Abb. 88).

Der Spielwarenfabrikant Richter gibt sich zuversichtlich: »Haben schon die schönen Bauten der fünften Stufe den ungeteilten Beifall aller Baukünstler gefunden, so wird dies, des sind wir sicher, bei den herrlichen Bauten des vorliegenden Heftes«, der sechsten Stufe, »in noch höherem Maße der Fall sein« (RICHTER: Design for Architectural Models. Bauvorlagen für Richters Anker-Steinbaukasten 12A, o). Und in der Bauanleitung zur Weihnachtskrippe führt

er aus: »Von den der Krippen-Ausstattung beiliegenden Figuren stelle man die heilige Familie, die drei Könige und den knieenden Hirten in den mittleren inneren Teil der Krippe, Ochs und Esel dagegen in die Stallöffnungen zu beiden Seiten. Die anderen Figuren sind außerhalb der Krippe in passender Weise aufzustellen, ähnlich wie bei der Ansicht A. Findet die Krippe unter dem Weihnachtsbaum Platz, dann befestigt man zweckmäßig den Engel so mit einem Faden oder feinen Draht an einem Zweig des Baumes, daß er in entsprechender Höhe gerade über der Krippe schwebt. Zur Beleuchtung des Inneren der Krippe stelle man hinter die matte Scheibe ein kleines Licht« (I). Das Licht in diesem »Prachtbau« aus dem Anker-Steinbaukasten 12A musste nicht nur die Heilige Familie stimmungsvoll erhellen. Es sollte gleichzeitig auf die »größeren Bauten« voraus leuchten, die die »jungen Baufreunde« im weihnachtlichen Wohnzimmer Stufe um Stufe aufbauen lernten (o). Als Simulacrum des Feuerscheins aus Bethlehem muss dieses Licht matt und rot gewesen sein, damit das Ziel »durch lebenswahre Darstellung und große Schönheit« erreicht werden konnte. Es wird jenem »Farbenlicht« geglichen haben, das Scheerbart für die Architektur der Zukunft gefordert hatte. So fiel sein verheißungsvoller Vorschein auf jenen utopischen Rest des Menschen, der nach Bloch »ewig in der eigenen Bude mit Globus sitzt. Den man immer vorrätig hat, selbst wenn er sich unter Kameraden aufhebt, und der zuletzt einsam stirbt, aber freilich das rote Fenster hat, ewig dahinter ist« (BLOCH: Spuren, 86).

So viel Familien- und Wohnutopie schlummerte in Richters Anker-Steinbaukasten für junge Baufreunde. Wie viel Ernüchterung aber auch darin steckte, wenn man sich als älterer Baukünstler daran zurückerinnerte, beschreibt Robert Musil 1930 im ersten Buch des *Mann ohne Eigenschaften*. Ulrich, dieser prototypische Mann ohne Eigenschaften aus dem Geist der Moderne, wird in Musils essayistischem Netzwerkroman zusammen mit dem Problem eingeführt, dass er sein verwackeltes Schloßhäuschen »vom Ei an neu herrichten« musste (MUSIL: GW I, 19). Weil sich das Problem auch mit der Stilberatung aus den tonangebenden Kunstzeitschriften nicht lösen lässt, denkt sich der arme Ulrich am Ende »überhaupt nur noch unausführbare Zimmer aus, Drehzimmer, kaleidoskopische Einrichtungen, Umstellvorrichtungen für die Seele« (20).

Die Situation verschärft sich im achten Kapitel des zweiten Buches, wenn Ulrich in sein verlassenes Vaterhaus zieht, um dort zusammen mit seiner Schwester Agathe als »Familie zu zweien« zu wohnen (715). Auch dieses Wohnexperiment scheitert, obwohl die Geschwister auch hier alles unternehmen, um die Geister zu bannen, die hier »kraft Urväterwillens zu Hause waren« und die sich »seit ihrer Kindheit« immer schon darin eingerichtet hatten

(717). Der Kern des Problems hockt im Kinderzimmer und er hat auch einen Namen: Es ist der Anker-Steinbalkkasten, mit dem sich Ulrich und Agathe einst auf das große Wohnen eingespielt hatten und auf den sie nun in ihren Erinnerungen an ihren alten Lebensraum wieder stoßen. Weil nämlich alle Räume schon von den Hausgeistern besetzt sind und das Haus keine Gastzimmer hat, müssen sie »in ihren alten Kinderzimmern« schlafen, »oben in der Mansarde auf Notbetten und umgeben von dem dürftigen Um und An der Kindheit, das etwas von dem Einrichtungsmangel einer Tobsuchtszelle hat und sich mit dem ehrlosen Glanz des Wachstuchs auf den Tischen oder dem Linoleumbelag am Fußboden, in dessen Öde einst der Steinbalkkasten die fixen Ideen seiner Architektur spie, bis an die Träume drängte« (719). Ulrich und Agathe wird rasch klar, dass die Erinnerungen an die Bauspiele auf dem Fußboden ihres Kinderzimmers »so sinnlos und unendlich waren wie das Leben, auf das sie hatten vorbereiten sollen«. Deshalb scheitert ihr Wohnexperiment im Kinderzimmer, kaum hat es begonnen. Es hat »etwas von der »abenteuerlichen Komik eines Schiffbruchs, der sie auf die einsame Insel ihrer Kindheit zurückgeworfen hatte« (719).

Der Steinbalkkasten leistet hier also gerade nicht das, was sich die moderne Wohnpädagogik von ihm versprochen hatte. Im Gegenteil, er führt keine kleinen Baufreunde aus dem Kinderzimmer tatkräftig hinaus in die große Welt. Vielmehr wirft er architekturprobte Erwachsene zurück in den bestürzenden »Einrichtungsmangel« ihrer Kindheit. Dank Musils essayistischem Erzählen wird dieser Perspektivenwechsel von der wohnpädagogischen Planung auf die wohnbiografische Realisierung auch für die Leserinnen und Leser nachvollziehbar. Insofern funktioniert hier der Anker-Steinbalkkasten zwischen Wachstuch und Linoleumbelag tatsächlich als eine »Umstellvorrichtung für die Seele«. Sie ruft in Erinnerung, welcher Geist in den Kinderzimmern der Moderne seit je gehaust hatte. Es ist der Geist von Baukünstlern, Innendekorateuren und Spielwarenherstellern, die sich das alles ausgedacht hatten. Zurück im Haus ihrer Kindheit, erleben die Heimkehrenden bei Musil keine »home-sickness« mehr und sie finden auch keinen »pet bird« mehr wie bei Pater, sondern nur noch eine traumatische »Öde«. Das ist die ernüchternde Wahrheit über das Neue Wohnen, die der Anker-Steinbalkkasten bei Musil enthält.

Wohnen lernte man also doch nicht einfach so spielend, wie gewünscht und geplant. Oder man kam beim Wohnen auf ganz eigene Spiele, die völlig woanders hinführten, als die Erwachsenen sich das hätten träumen lassen. Weil Wohnen nicht wirklich planbar ist, sondern immer nur so passiert, vollenden diese idiosynkratischen Wohnspiele alles, von dem hier die Rede war, indem sie darüber hinaus führen. An ein solches ultimatives Wohnspiel

erinnert sich Walter Benjamin bei der Arbeit an seiner autobiografischen *Kindheit um Neunzehnhundert*, wenn er an die Schränke seiner Kindheit zurückdenkt. Unter dem Titel *Schränke* und dem Pseudonym C. Conrad erscheint der letzte Erinnerungstext dieses Kapitels zum ersten Mal am 14. Juli 1933 im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* (BENJAMIN: WuN 11.1, 592–595). Das »Großstadthaus« ist hier für den frühen Wohnhistoriker Benjamin im Selbstversuch »zum Schrank geschrumpft« (595).

Umso essenzieller ist das Spielzeug, das er als Kind in den elterlichen Schränken vorfand, für seine spätere Wohnbiografie und seine eigene Geistesgeschichte. Das früheste, das auch am nachhaltigsten wirkte, waren nicht die »Bauklötze«, die im »Bau« seiner kindlichen Sammlungen im »neuen Schrank« verwahrt wurden (594 f.). Es waren die Strümpfe, die in der Kommode »in althergebrachter Art, gerollt und eingeschlagen, ruhten, so daß jedes Paar das Aussehen einer kleinen Tasche hatte« (592). Ihre Wirkung hatte sich auch später »nicht verloren«, weil er als kleines Kind einst blind danach tasten musste, um das unübertreffliche »Vergnügen« zu genießen, seine »Hand so tief wie möglich in ihr Inneres zu versenken« (592). Beim Spiel mit dem Strumpf im Schrank bewirkt dieser libidinöse »Kunstgriff« eine märchenhafte Verwandlung (593). Sie enthüllt dem Kind das Geheimnis von Form und Inhalt, über das Benjamin in seinen späteren Arbeiten zur Kunst und Literatur immer wieder nachdachte: »Es war das ›Mitgebrachte‹, das ich immer im eingerollten Innern in der Hand hielt und das mich derart in die Tiefe zog. Wenn ich es mit der Faust umspannt und mich nach Kräften in dem Besitz der weichen, wollenen Masse bestätigt hatte, fing der zweite Teil des Spiels an, der die atemraubende Enthüllung brachte. Denn nun ging ich daran, ›Das Mitgebrachte‹ aus seiner wollenen Tasche auszuwickeln. Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende vollzogen war: ›Das Mitgebrachte‹ seiner Tasche ganz entwunden, jedoch sie selbst nicht mehr vorhanden war. Nicht oft genug konnte ich so die Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, ›Das Mitgebrachte‹ und die Tasche eines waren. Eines – und zwar ein Drittes: jener Strumpf, in den sie beide sich verwandelt hatten« (592 f.).

In seiner enthusiastischen Rezension von Karl Gröbers »Monumentalwerk« *Kinderspielzeug aus alter Zeit* stellte Benjamin 1928 richtig, dass das Spielzeug von Kindern und für Kinder eine Auseinandersetzung »weniger des Kindes mit den Erwachsenen, als der Erwachsenen mit ihm« sei (BENJAMIN: GS III, 128). Nicht »der schematische Individualismus des Kunstgewerbes und das individualpsychologische Bild vom Kinde« führe zu seinem Verständnis, sondern der »Klassencharakter« des Spielzeugs selbst, der sich durch Technik, Materialien und Herstellungsprozesse darin eingearbeitet befindet (129 f.).

Weil das Spiel nach Benjamin »die Wehmutter jeder Gewohnheit« ist, wird dieser Klassencharakter den spielenden Kindern beim unablässig wiederholten »Essen, schlafen, anziehen, waschen« mit »eingepflegt« (131). Mit der Gewohnheit aber sind die gesellschaftlichen Verhältnisse für Benjamin auch dem Wohnen eingeschrieben, und zwar nicht nur etymologisch, sondern ganz materiell. Bei Wright hatte das Gefühl beim kindlichen Hantieren mit dem Architekturspielzeug zu einem untrüglichen Formgefühl im ästhetischen Subjekt geführt. Bei Benjamin hat es das Zeug zum revolutionären »Handstreich« gegen »Immobilien und Mobiliar« der herrschenden Klasse (BENJAMIN: WuN 11.1, 594 f.).

In diese Klasse wurde Benjamin selbst hinein geboren, und an ihr hat er sich nicht zuletzt in seinen Texten zum Wohnen abgearbeitet. Der erste Satz der Kindheitsprosa *Schränke* ist in diesem Sinne zu verstehen: »Der erste Schrank, der aufging, wann ich wollte, war die Kommode« (592). In der Kommode als Schrank, dieser Schrumpfform des bürgerlichen Großstadthauses, konnte Benjamin das erste Mal wohnen nach *eigenem Willen* spielen. Er übte dort intuitiv ein, was er später theoretisch ausführte: die Kritik an der Kommodifizierung des Wohnens wie des Spielens durch das Bürgertum im 19. Jahrhundert. »Verwandlung der erschütterndsten Erfahrung in Gewohnheit«, so bringt Benjamin »das Wesen des Spielens« in der Gröber-Rezension auf den Punkt (BENJAMIN: GS III, 131). Das stimmt nicht nur für das historische Wohnen, das mit den Kinderspielen seinen Triumphzug in eine kommodifizierte Moderne antrat. Es gilt mindestens ebenso auch für die Wohnwelt, in der wir heute noch mit IKEA und Co. leben.



## 10 Bleiben

Wer wohnen will, muss bleiben können. Dieser Satz steht in der Einleitung zu diesem Buch, und auf ihn kommt dieses letzte Kapitel noch einmal zurück. Das Bleiben ist die endgültigste Form des Wohnens. Daher wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts mit ebenso ultimativen Argumenten darum gekämpft. Dass das Wohnen ursprünglich im Bleiben begründet ist, hat die Etymologie dieser beiden Vokabeln gezeigt. Einst *wohnte* man nur dann, wenn man etwas *gewohnt* war. Man wünschte sich, dass es immer beim Gewohnten bleiben möge. Im *bleiben* nistet aber eben nicht allein das Existenzielle des Wohnens, seine Wichtigkeit für *Leib* und *Leben*. Damit wird auch das Vergängliche, das *Übrigbleiben* (lat. *superesse*) und *Zurückbleiben* (lat. *remanere*) bedrohlich real. Das Bleiben im Wohnen weist darum auf die fundamentale Ambivalenz des Wohnens hin. Es verkörpert einerseits alles, was das Leben lebenswert macht. Andererseits enthält es dessen letzte Konsequenz: die Ruinen eines Menschenlebens und dessen unabweisbare Endlichkeit.

Die ultimativen Wohndiskurse in der existenziellen Moderne treiben genau diese Ambivalenz auf die Spitze. Das im 19. Jahrhundert zur Herrschaft gelangte Bürgertum hatte die optimistische Kausalität zwischen Wohnenwollen und Bleibenkönnen als Bollwerk gegen seine eigene Vergänglichkeit errichtet. Nun offenbarte diese Logik ihre problematischen Seiten und Abgründe. Spätestens mit der allgemeinen Krise der Heimat, die der Erste Weltkrieg auslöste, hatte die bürgerliche Schutzformel *my home is my castle* ihre magische Kraft verloren. Die Architekturdebatten der zwanziger Jahre, die darauf folgten, kulminieren im Streit um die Wohnung für das Existenzminimum. Darin schwingt überall bedrohlich die Rede von der letzten Bleibe mit. Was aber, wenn diese Redensart mehr wird als nur eine provokative Weise, vom Tod zu sprechen? Was, wenn es bei der öffentlichen Auseinandersetzung um das Wohnen tatsächlich um Gräber und Friedhöfe geht?

Die demografischen Konsequenzen des Großen Krieges und seine mentalitätsgeschichtlichen Folgen machten aus solchen Fragen bitteren Ernst. Die Unterbringungsorgen der Hinterbliebenen für die Millionen von Kriegsgefallenen wurden in der Weimarer Republik zur Schicksalsfrage. Im 1919 gegründeten *Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e. V.*, oder kurz einfach *Volksbund* genannt, schufen sich verzweifelte Bürgerinnen und Bürger zusammen mit den heimkehrenden Soldaten einen bis heute existierenden

privaten Verein, der sich des Problems im Ausland annahm, weil die Reichsregierung damit völlig überfordert war (ZILLEN: Der Volksbund). In der Fachliteratur und bald auch in der heimischen Öffentlichkeit wurde die gesellschaftliche Herkulesaufgabe unter dem Schlagwort der *Friedhofsfrage* zum viel diskutierten Thema. Die nationale Bedeutung dieser Bauaufgabe und ihre enge Verbindung mit der Wohnungsfrage in der Weimarer Republik sind inzwischen weitgehend aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden (FUHRMEISTER/KAPPEL: War graves). Auch die neuere sozialgeschichtliche Forschung zum Wohnen enthält kaum Informationen darüber.

Dabei genügt schon ein oberflächlicher Blick in die einschlägige Presse-landschaft, um die thematische wie personelle Verflechtung der Wohnungsnot in den Städten mit dem Versorgungsproblem in den Nekropolen zu erkennen. Symptomatisch dafür sind Architekturzeitschriften wie die *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, die 1920 vom Präsidenten des Bundes Deutscher Architekten BDA Cornelius Gurlitt gegründet wurde. Sie erschien ab 1923 mit der Beilage *Friedhof und Denkmal* und wurde ab 1927 unter dem Gesamttitel *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit und Friedhof und Denkmal* weitergeführt (JAEGER: Architekten-monographien, 184). Aber auch bei den zeitgenössischen Pionieren der Geschichte des Wohnens stößt man immer wieder auf das Thema, vorausgesetzt man behält den oft unausgesprochenen Diskurshorizont im Auge. Ein prominentes Beispiel dafür ist die vielzitierte Notiz aus dem *Passagen*-Werk von Walter Benjamin über die Reduktion des Wohnens nach 1900 mit dem Vergleich mit der Feuerbestattung im Krematorium: »Heut ist es abgestorben und das Wohnen hat sich vermindert: für die Lebenden durch Hotelzimmer, für die Toten durch Krematorien« (BENJAMIN: GS V.1, 292). Was in unseren heutigen Ohren merkwürdig, ja abwegig klingt, war für zeitgenössische Leserinnen und Leser eine Selbstverständlichkeit.

Damit steht das geflügelte Wort von der letzten Bleibe im Raum. Benjamins Notiz spielt darauf an und nimmt es gleichzeitig beim Wort. Vom Residieren in einer (groß-)bürgerlichen Zehnzimmerwohnung, dem er auch als Marxist noch nachtrauert, bleibt da nicht mehr viel übrig. Materialistisch betrachtet, stellt das Urnengrab als Gehäuse für die sterblichen Überreste des modernen Menschen tatsächlich ein nicht mehr zu unterbietendes Existenzminimum dar. Die eigentliche Radikalität von Benjamins Krematoriumsmetapher besteht jedoch darin, dass sie vollkommen der Wirklichkeit entsprach. Denn dieselben Architekten, Stadtplaner und Hygieniker, die das ultimative Neue Wohnen propagierten, trieben auch eine fundamentale Reform der Friedhöfe voran. Die spätere Hofberichterstattung über die Heldenzeit der modernen Architektur im frühen 20. Jahrhundert hat diesen Zusammenhang als Neben-

schauplatz vernachlässigt oder vielleicht auch aus Pietätsgründen verdrängt. Für die historischen Akteure selbst und ihr Publikum jedoch lag er angesichts der engen Verflechtung beider Bauaufgaben auf der Hand.

Der Zusammenhang war ja auch objektiv gegeben. Denn die Frage, wo man in den aus allen Nähten platzenden Großstädten die sterblichen Überreste der Bewohner hinbetten konnte, war seit der Gründerzeit ohne die gleichzeitig debattierte Wohnungsfrage nicht denkbar und nicht lösbar – und umgekehrt. Was blieb in einem säkularisierten Mindset von einem Bewohner nach dessen Ableben auch viel mehr übrig als die sterblichen Überreste? Eine Allianz aus Städtetechnik, kommunaler Daseinsvorsorge und Leistungsverwaltung nahm sich der dringenden Frage an und bildete über die Jahre ein hoch differenziertes Spezialwissen darüber aus (FISCHER: Vom Gottesacker, 44). Der Fluchtpunkt dieses vewaltungstechnischen Know-hows war eine Rationalisierung des Bleibens in dieser Welt. Mit den Erinnerungsräumen, die dafür konstruiert werden mussten, stand nicht weniger auf dem Spiel als die moderne Identität (HILLEBRAND: Erinnerung und Raum). Die Literatur begleitete diesen gesamtgesellschaftlichen Prozess mit teils kritischen, teils sarkastischen Kommentaren. Gerade in dieser Kommentarfunktion jedoch half sie bei der mentalen Modellierung dieser Identität tatkräftig mit. Am Beispiel der Auseinandersetzung um die letzte Bleibe lassen sich darum viele Facetten des Wohnens in der existenziellen Moderne abschließend noch einmal bündeln.

Wie das Essen und Schlafen sollte auch das Sterben und Verwesen nach dem Willen vieler Stadtväter und Gesellschaftsingenieure in der modernen Zeit rationeller werden. Mentalitätsgeschichtlich war das eine Zumutung. Ihr gab das 19. Jahrhundert nur widerstrebend nach. Es vertraute bei seinen Innovationen ganz auf die Ästhetik der krummen Linie, die auch beim Interieur die industriellen Produktionsprozesse in verschnörkeltem Mobiliar und arabesken Teppichmustern versteckte (GIEDION: Mechanization Takes Command, 40 f.). Die ersten deutschen Großstadtfriedhöfe in Hamburg, Köln und Hannover wurden darum in den 1880er Jahren als landschaftliche Gesamtkunstwerke nach dem Vorbild der englischen Landschaftsgärten angelegt. Die massenhaft benötigten Reihengräber wurden in »natürlich« gewachsene Kompartimente hinter prominent platzierte Mausoleen verwiesen. »Die wachsende Bedeutung naturgeprägter Ästhetik, wie sie paradigmatisch von der Krummen Linie repräsentiert wird, war zugleich Ausdruck einer neuartigen, bürgerlichen Identität«. So fasst der deutsche Friedhofshistoriker Norbert Fischer diese Entwicklung zusammen. »Die zunehmende Sublimierung und Ästhetisierung der Friedhöfe entsprach einer gesellschaftlichen Entwicklung, in deren Zusammenhang Kultur für

das Bürgertum des 19. Jahrhunderts die Funktion alter Bindungen übernahm und teilweise an die Stelle religiösen Glaubens trat« (FISCHER: Vom Gottesacker, 41). Und Fischer verweist ausdrücklich auf die paradigmatische Verbindung zwischen dieser Trauerkultur einerseits und dem Essen und Wohnen andererseits: »Dabei war die praktische Bedeutung dieser kulturellen Muster auf alle Lebensbereiche beziehbar. Als neuartige, wie ein Signalsystem funktionierende Selbstauszeichnung jenseits ständischer Reglements ließen sich Kleidung, Eßkultur und Wohnstile, aber auch Trauerkultur vermitteln und identifizieren« (41).

Die Herausforderung, vor die die neue Sepulkralkultur die bürgerliche Mentalität stellte, zeigt sich in ihrer ganzen Tragweite allerdings erst in der architektonischen Variante des landschaftlichen Parkfriedhofs: beim so genannten Camposanto-Typus. In diesem Friedhofstyp wurde die große Masse einfacher Grabmäler von monumentalen Mausoleen beherrscht. Sie reihten sich an den Umfassungsmauern in repräsentativen Gräberstraßen aneinander und umrahmten hofartig die schematisch organisierte Nekropole. Die symbolisch überladenen Grabmonumente sollten den verlorenen ideellen Bezug zum Sakralen auch materiell zurückrufen. Gleichzeitig zementierte das architektonische Prinzip dieser Anlagen so die immensen sozialen Unterschiede, die unter den Bürgern der verfassungsmäßig demokratischen Gemeinwesen de facto bestanden.

Dieses Camposanto-Modell setzte sich um 1900 als eine lokale Spezialität vor allem in München durch. Und hier provozierte es auch eines seiner prominenten literarischen Echos. Kein Geringerer als Thomas Mann lässt auf den ersten Seiten seiner Erzählung *Der Tod in Venedig* (1912) den erfolgsmüden Schriftsteller Gustav Aschenbach vom Englischen Garten aus seinen »Heimweg« über einen Kirchhof dieses Typus nehmen: den neuen Nordfriedhof an der Ungererstraße in Schwabing (MANN: GKFA 2.1, 501). Der von 1896 bis 1899 vom Münchner Stadtbaudirektor Hans Grässel entworfene Nordfriedhof repräsentierte »Feierlichkeit in Monumentalität« (KRIEG: Schon Ordnung ist Schönheit, 138–141) (Abb. 89). Von hier, genauer vom »unbehausten« Friedhofseingang mit der opulenten byzantinischen Aussegnungshalle aus schickt Mann seinen fiktiven Dichterkollegen auf die Reise und in den Tod nach Venedig. »Sie gehen ein in die Wohnung Gottes«, steht paradoxerweise über dem Hallenportikus. Und eben hier begegnet Aschenbach dem ersten seiner Todesboten, die ihm den Weg durch den Text weisen (MANN: GKFA 2.1, 502 f.).

Die Botschaft ist auf Aschenbachs persönliches Schicksal gemünzt, das von Anfang an seinem unausweichlichen Ende zustrebt. Sie trifft aber ebenso gut auch auf die Wohn- und Lebensform des Bürgertums zu, das



Der neue nördliche Friedhof in München.  
1. Gesamtansicht des Friedhofgebäudes gegen das Gräberfeld.

Architekt: Städt. Baureit  
Hans Grässl in München.

Architektonische Rundschau 1902, 3.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Abb. 89: Das Eingangsgebäude mit der Aussegnungshalle (gegen das Gräberfeld) von Hans Grässls Neuem Münchner Nordfriedhof, 1902.

Aschenbach vertritt. Beide, der Künstler und die Gesellschaftsform, die hier auf- und abtreten, haben in der Moderne nur noch symbolisch eine Bleibe. Im Schlussbild von Manns Novelle kehrt der Todesbote vom Münchner Nordfriedhof als junglingshafter »Psychagog« wieder, der die Seele des sterbenden Aschenbach über das müde Meer am Lido ins Jenseits begleitet (591). Seine Körperhaltung inkarniert die Paradoxie, mit der hier die alte Bildungswelt verabschiedet wird, auf dass sie symbolisch am Leben bleibe. Als »eine höchst abgesonderte und verbindungslose Erscheinung« steht der von Aschenbach angehimelte Tadzio »draußen im Meere, im Winde, vorm Nebelhaft-Grenzenlosen« und wendet sich »wie unter einer Erinnerung«, »eine Hand in der Hüfte, in schöner Drehung aus seiner Grundpositur und blickt über die Schulter zum Ufer« zurück (MANN: GKFA 2.1, 591).

Das antikisierende Schönheitsidol verweist den sterbenden Dichter auf eine Zukunft, die in einem Jenseits zu suchen ist. Was aber »nicht von dieser Welt« ist und nur dort gefunden werden kann, das gehorcht nicht menschlichen Gesetzen, sondern der göttlichen »Gerechtigkeit« (MANN: GKFA 2.1, 220). So heißt es in der Groteske *Der Weg zum Friedhof* von 1900, einer frühen Variante des Friedhofskapitels aus dem *Tod in Venedig*. Noch

offensichtlicher als in der späteren und berühmteren Venedig-Novelle spaltet sich Manns Erzähler hier ironisch auf in den abgewirtschafteten Bürger Lobgott Piepsam und einen jugendlichen Radfahrer, der ihn in doppeltem Sinne überholt: er besiegt den lebensmüden Piepsam im Handgemenge und fährt ihm als »das Leben« schlechthin mit »blitzenden Pedalen« davon (215–217). Piepsam aber wird in den Leichenwagen »hineingeschoben wie ein Brot in den Backofen« und »von hinten« gefahren (219).

Wie typisch diese narrative Lösung für die bürgerliche Wohnliteratur mit ihrem Hang zur letzten Bleibe ist, zeigt sich erst, wenn man beide Friedhofstexte Manns zusammenliest. Erst dann wird nämlich klar, dass der große Nachlassverwalter der bürgerlichen deutschen Literatur seine überlebten Bourgeois nicht einfach nur reaktionär »in die Wohnung Gottes« eingehen lässt. Er schiebt sie gleichsam prophetisch auch in eine neue Ära hinein: in die Pionierzeit der Kremation, die das Bestattungswesen in den deutschsprachigen Ländern nach der Inbetriebnahme des ersten Krematoriums 1879 in Gotha revolutionierte. Manns Lösung verweist damit auf jenes absterbende Wohnen voraus, das Benjamin in den zwanziger Jahren am Krematorium diagnostiziert: »In der Substanz modern, in der gesellschaftlichen Vermittlung traditionell – so lässt sich, vorwegnehmend, der Umgang mit den Toten bei der Feuerbestattung kennzeichnen« (FISCHER: Vom Gottesacker, 94).

Die diskursive Verbindung mit der neusachlichen Friedhofsreform und dem Neuen Wohnen in der Weimarer Republik funktioniert allerdings nicht direkt. Sie läuft über eine epochale Relaisstation: den Ersten Weltkrieg mit seinen massenhaft benötigten Soldatenfriedhöfen und Ehrengräbern im Felde und daheim. Unter diesem Titel *Kriegergräber im Felde und daheim* veröffentlichte der Deutsche Werkbund 1917 im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung sein für die breite Öffentlichkeit bestimmtes Jahrbuch. Die hochoffizielle Publikation demonstriert nicht nur, dass die allgemeine Sorge um die letzte Bleibe der gefallenen Väter und Söhne im zweitletzten Kriegsjahr zur nationalen Sache geworden war. Es dokumentiert auch den Modernisierungsschub, den die Friedhofsfrage im Rahmen neuer Hygienestandards durch den Krieg erfahren hatte. Dieser ließ sich nach 1918 sofort und umstandslos auch auf die Wohnungsfrage übertragen (GESCHICHTE DES WOHNENS IV, 462–465).

Denn im Grunde ging es bei der Friedhofsfrage um das gleiche Problem wie bei der Wohnungsfrage: Wie konnten die anonymen Massen »so sachlich, so ernst und gediegen« und für alle Beteiligten so gesund wie möglich untergebracht werden (KRIEGERGRÄBER IM FELDE UND DAHEIM, 11)? Die Akteure, die sich zu einer staatlich koordinierten und gesellschaftlich akzeptierten Lösung des Problems berufen fühlten, waren dieselben: eine Allianz aus Politikern, Industriellen, Baufachleuten und Kunstgewerblern. Und auch die

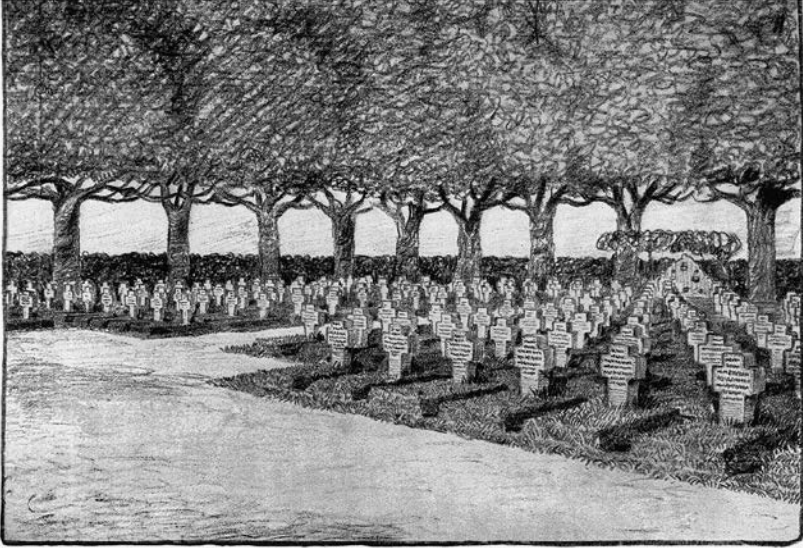


Krieger-  
friedhöfe  
im Felde



Abb. 90: Zwei deutsche Soldatenfriedhöfe aus dem Ersten Weltkrieg »im Felde«, d. h. auf »feindlichem Gebiet«; aus dem Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1917 *Kriegergräber im Felde und daheim*.

Lösungsvorschläge glichen sich wie ein Ei dem anderen. Die »Leitsätze über Kriegergräber« verordneten eine »naive Schlichtheit« der »Anlagen«, sie verlangten die »gleichmäßige Aneinanderreihung ein und derselben Form« und empfahlen, »daß in ein und derselben Gräberanlage der einmal gewählte Typ möglichst einheitlich durchgeführt werde« (11). Normierung, Typisierung und Rationalisierung: diesen Dreisatz diktierte die Not im Felde (Abb. 90)

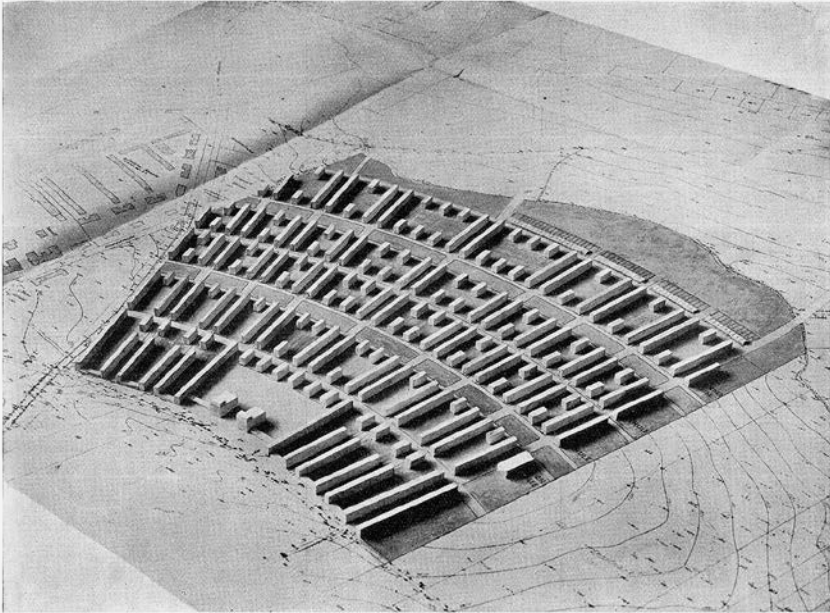


Entwurf für den Ehrenfriedhof der Stadt Halle a. Saale. Entwurf: Architekt Pfisterer, Halle

Abb. 91: Projekt des Stadtarchitekten Pfisterer zu einem Ehrenfriedhof für die Gefallenen im Ersten Weltkrieg aus Halle an der Saale aus dem Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1917 *Kriegergräber im Felde und daheim*.

wie daheim (Abb. 91). Und genau die gleiche Formel führte wenige Jahre später in Neubauprojekten wie der Siedlung Leipzig-Gohlis von Luckhardt und Anker zum großmaßstäblichen Massenwohnungsbau in Zeilenbauweise. Sie galt nicht nur als ökonomisch und rationell, sondern auch als besonders demokratisch und hygienisch (Abb. 92).

Wie die Soldatenfriedhöfe lief auch der rationalisierte Wohnungsbau im Grunde auf eine Kollektivversorgung in den Steinwüsten der Bauindustrie hinaus. Im Kriegs-Jahrbuch 1917 des Deutschen Werkbundes wird das zwar noch rhetorisch verbrämt. Es klingt entweder lyrisch verklausuliert wie in Conrad Ferdinand Meyers *Chor der Toten*, der das Buch als Motto einleitet:



### Siedlungsplan Leipzig-Gohlis

Von den Architekten Brüder Luckhardt und Anker, Modell. Der Grundgedanke — Zeilenbau in Nord-Süd-Richtung mit Ost- und West-Licht für jede Wohnung — ist bewußt etwas aufgelockert. Verkehrsstraßen und Wohnwege sind getrennt

Photo: A. Köster, Berlin-Lichterfelde

37

Abb. 92: Die geplante Großsiedlung Leipzig-Gohlis der Architekten Hans und Wassili Luckhardt und Alfons Anker in konsequenter Zeilenbauweise, publiziert in Albert Sigrists *Buch vom Bauen*, 1930.

»Wir Toten, wir Toten sind größere Heere / Als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere! ... Wir suchen noch immer die menschlichen Ziele – / Drum ehret und opfert! Denn unser sind viele!« (6). Oder es wird impressionistisch auf allerlei »Anregungen aus alter Zeit« verschoben wie in der Wanderausstellung »Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal« von 1916, wo auf der Suche nach einer modernen Lösung für die »überwältigend soziale Tatsache des Volksheeres und des Massentodes« die Vergangenheit »gleichsam rhapsodisch« durchgemustert wird (59).

Aber die Industrialisierung des zeitlichen und ewigen Bleibens auf Erden war nicht zu übersehen und nicht zu überhören. Die morbiden Wohnphantasien, die der Weltkrieg hervortrieb, klingen oft verzweifelt zweideutig, bisweilen fast schon schizopren. Und diese Bewusstseinspaltung prägt bei weitem nicht nur die Rhetorik staatstragender Interessenverbände wie des Werkbundes. Sie geistert auch durch die staatskritische Literatur. Am üppigsten wucherte sie in den Schützengräben des zermürbenden Stellungskriegs, wo sie ganz besonders die Gehirne der expressionistischen Lyriker zermarterte (SAUERMANN: *Der Schützengraben*, 78–93). »Mein Haus wohnt in verwurzelter Erde«, dichtete etwa Hans Koch *Während der Schlacht* für die Anti-Weltkriegs-Anthologie *1914–1918* von Franz Pfemferts linksoppositiveller *Aktion*. Dabei wusste natürlich auch Koch genau: »Ich träume unter dem Schotter von Eisen und Mord« (PFEMFERT: *1914–1918*, 78). Über der poetischen Rede von der letzten Bleibe donnerte die Materialschlacht des ersten industriellen Vernichtungskriegs in der Geschichte der Menschheit. Pfemferts Anthologie emphatischer Empörungspoesie war darum längst das »Asyl einer heute obdachlosen Idee« geworden (118).

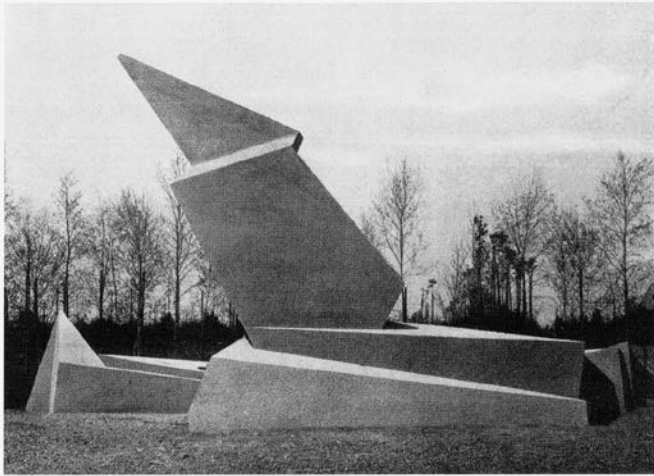
Mit der Kapitulation des wilhelminischen Reichs und der Abdankung des Kaisers fielen zwei Grundvoraussetzungen für diese apokalyptischen Wohnideen auf einen Schlag weg. In der chaotischen Aufbruchstimmung nach der Novemberrevolution und der Gründung der Weimarer Republik reagierten die Menschen auf die beschleunigte Industrialisierung von Leben und Tod spontan mit Abscheu und Verdrängung. Sollte die Erde jemals wieder eine gute Wohnung werden können, wie Bruno Taut dies 1920 in seiner expressionistischen Utopie *Die Auflösung der Städte* forderte? Dann war das für die allermeisten Zeitgenossen nur gegen die tödliche Logik von Industrie und Technik denkbar. Hoffnung bot für viele allein die *Wiederkehr der Kunst*. Sie beschwor Tauts Gesinnungsgenosse Adolf Behne in seiner einflussreichen Programmschrift von 1919 herauf: »Wir müssen die Herrschaft der Technik abschütteln«, predigt Behne. »Was sollte es mich schmerzen, wenn einige elektrische Schnellbahnen aus Mangel an Fahrgästen ihren Verkehr einstellen, wenn dafür auch nur *ein* schönes Haus erwächst – ganz zu schweigen

von der Herrlichkeit des Letzten?! Denn davon, Europäer, sei überzeugt: Du kannst nicht Beides haben, die Technik und die Kunst« (BEHNE: Wiederkehr der Kunst, 111 f.).

Das ›Letzte‹ war demzufolge nur in einem Haus der Kunst angemessen untergebracht. Dies galt auch und ganz besonders für die letzte Bleibe, wie der Schluss von Behnes Zeitgeistessay nahelegt. Die von Behne gefeierte Wiederkehr der Kunst nach der Massenvernichtung im Weltkrieg war *das* »Symbol« dafür, daß »alles in Europa« nun wieder »die Bahn zum Guten, Letzten und Endgültigen betreten hat« (113 f.). In der Tat orientierten sich die progressivsten Sepulkralarchitekturen in den frühen zwanziger Jahren programmatisch an der zeitgenössischen Kunst. Das berühmteste Beispiel dafür ist das Märzgefallenen-Denkmal von Walter Gropius in Weimar. Die Opfer des rechtsradikalen Kapp-Putsches vom 13. März 1920 wurden hier unter einem stilisierten Blitz aus armiertem Eisenbeton begraben. Für die republiktreuen Linksintellektuellen gab es kein würdigeres Zeichen für den Opfertod der einen Arbeiterin und acht Arbeiter als dieses abstrakte Symbol. Darunter mochten die proletarischen Heilande der Weimarer Republik ewig wohnen bleiben (Abb. 93).

Mit dieser heilsgeschichtlichen Überhöhung feiert der alte Naturalist Johannes Schlaf Gropius' Lösung für die politisch höchst brisante Aufgabe in Bruno Tauts expressionistischer Architekturzeitschrift *Frühlicht* als ultimatives Kunstsymbol. Im Grunde sei der »Todeszustand« ja nur »ein Übergang in einen Lebenszustand«, intoniert Schlaf seine hymnische Rezension auf das Weimarer Gefallenendenkmal (SCHLAF: Das neue Denkmal, 107). Gropius hätte mit der von ihm geschaffenen ewigen Wohnstätte die Zeichen der Zeit erkannt, in das die Welt mit dem Weltkrieg eingetreten sei. Für das aus dem großen Sterben geborene neue Leben gibt es für Schlaf wie für Taut kein besseres Symbol als das Kristalline: »Das beste Symbol für diesen ewigen Drang ins Leben ist offenbar das Kristall und der lebendige anorganische und organische Kristallisationsprozeß« (107). Gerade weil sich das ›ewige Leben‹ hier etwas Unbelebtem verdankte, versprach der Kristall Heilung für alle, die sich in einer heillos gewordenen Welt einrichten mussten. Um 1920 ist das Kristalline *das* Sinnbild einer zweiten Natur par excellence (PRANGE: Das Kristalline als Kunstprinzip, 67–85). In seinem Zeichen wird die Grabmalkunst im *Age of Extremes* (Hobsbawm) zu *der* Überlebensstrategie schlechthin stilisiert.

Der euphorische Rückgriff moderner Friedhofskünstler auf eine vorindustrielle Grabmalkultur und eine außergeschichtliche Naturformensprache zur kollektiven Katastrophenbewältigung war freilich nur von kurzer Dauer. Die schiere Notwendigkeit rationeller Lösungen im großen Stil für



Märzgefallenen-Denkmal in Weimar von Walter Gropius (Material Beton)

und Lebendige ist, so werden Sie zugeben, daß die symbolische Erfassung und Darstellung rein dieses geistigen, über den Tod hinaus ins Leben ewig und unvergänglich strebenden Dranges weit wahrer, mächtiger, erregender ist als irgendeine hingestellte, noch so geschickt gemeißelte menschliche Gestalt.

Aber Sie können, wenn Sie so weit gelangt sind, ganz ungedrungen noch auf einen weiteren, fruchtbaren Gedankengang kommen. Das beste Symbol für diesen ewigen Drang ins Leben ist offenbar das Kristall und der lebendige anorganische und organische Kristallisationsprozeß. Die Wissenschaft weiß, daß das erste Leben, der organische Urkeim des Protoplasmas, aus welchem die gewaltigen Wesenstufen von den einfachsten Tieren bis zum Menschen heraus sich entwickelt haben, aus dem starren, doch in einem gewissen Stadium flüssig, beweglich gewordenen anorganischen Kristallisationsprozeß herauf entstanden ist; und das ist der eigentliche, verehrungswürdige geheimnisvolle Übergang von der unterbewußten Todstarre zum bewußtseinsmäßig geistig seelischen Leben herauf. Ein solches mächtiges, aufschiefendes Kristall ist aber das Denkmal da, das uns also mit einem sehr lebendigen und umfassenden Symbol sofort und gewiß sehr fromm und religiös unmittelbar jenen geheimnisvoll ewig zu neuem Leben drängenden Kristallisationsprozeß darstellt und uns damit sofort alles Wesentliche von Tod und Leben

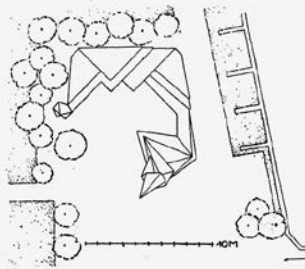
sagt. - Wenn Sie aber weiter noch bedenken wollen, daß ja auch die Pyramiden, Obelisken und sonstigen Grabsäulen des Altertums nichts anderes waren, als die Ver sinnbildlichung dieses ewigen Dranges aus der Todstarre zum Leben, so kann Sie das Denkmal, so neu und ungewohnt es uns heute zunächst noch ist, nicht mehr verwirren.

Es ist im übrigen ein sehr glücklicher Gedanke, daß sein Urheber nicht mehr auf das allzuferne Gehirne der Pyramiden und der Obelisken zurückgegriffen hat, sondern daß er im Einklang mit der von ihm religiös lebendig empfunden Wissenschaft ein Kristall hingestellt hat. Auch das war ein glücklicher Gedanke, daß er das Kristall nicht steil gerade aufrecht hinstellte, sondern es etwas schräg ansteigen ließ. Denn jeder Drang hat einen Widerstand zu überwinden, und das geschieht meist nicht in so ganz gerader aufrechter Richtung, sondern in schräger.

„Ach ja, das läßt sich hören“, meinte der andere. „Nun ja, wenn man's weiß, dann kann man mit der Sache wohl was anfangen.“

„O ja“, antwortete ich. „Die Architektur und die Bildhauerkunst wird mit diesem außerordentlich lebendigen und fruchtbaren Gedanken in Zukunft noch sehr viel und Großes zustandebringen.“

„Ja, jetzt verstehe ich“, sagte der andere, von neuem in den Anblick des Denkmals versunken. „Es ist doch recht schön.“



Grundriß

Abb. 93: Das Denkmal für die Märzgefallenen in Weimar aus armiertem Eisenbeton von Bauhausdirektor Walter Gropius mit der Rezension von Johannes Schlaf in Bruno Tauts Architekturstzeitschrift *Frühlicht*, 1922.

Unterbringungsprobleme aller Art zwang sie in der jungen Weimarer Republik schon bald wieder, sich mit den Agenten von Industrie, Bürokratie und Technik zu verbünden. Kunsthistoriker wie Behne, die sich schon vor dem Krieg dazu bekannt hatten, versuchten das ästhetisch zu begründen: »Das ästhetische Gefühl« selbst »hatte eine Revolution durchgemacht und öffnete die Augen für die Schönheit – des Zweckmäßigen«, erklärt er 1926 seine Rekonversion in seinem einflussreichen Buch *Der moderne Zweckbau* (BEHNE: *Der moderne Zweckbau*, 10 f.). Umstandsloser mit ökonomischen und soziologischen Fakten argumentierten Technokraten wie der Berliner Ingenieur und Kunstpublizist Stephan Hirzel. 1927 gab Hirzel im Auftrag des nationalen Reichsausschusses für Friedhof und Denkmal unter dem Titel *Grab und Friedhof der Gegenwart* das »maßgebende Handbuch des gesamten Friedhofwesens« heraus. Weil die »neue Lebensform, die Großstadt eine Totenehrung in jenem althergebrachten hohen Sinne« nicht mehr kenne, verlangt das Leben in einer industrialisierten und internationalisierten Welt für Hirzel auch einen adäquaten Umgang mit dem Sterben (HIRZEL: *Grab und Friedhof*, IX).

Der Kausalzusammenhang, der hier zwischen dem Neuen Wohnen und der fälligen Friedhofsreform hergestellt wird, ist aus heutiger Sicht verblüffend. Für die Diskussion um die letzte Bleibe in der späteren Weimarer Republik jedoch ist er so signifikant, dass er ausführlicher zitiert werden darf: »Es besteht ein dauerndes Wandern der Menschen vom Dorf zur Kleinstadt, von der Kleinstadt zur Großstadt. Der Industrialismus lockt den Landbewohner in jene Massenquartiere, und schon dessen Kinder begeben sich in andere Städte, andere Länder, andere Kontinente. Die Entfernungen spielen dank der Technik keine Rolle mehr. Aber trotz Flugzeug und Automobil schwindet der Familiensinn, der Instinkt für Zusammengehörigkeit der Sippe. Gleich Nomaden kennt keiner eine Bleibe. In Wohnungen auf kurzfristige Pacht wohnt die Mehrheit der Menschen in der – oft unbewußten, ja man kann sagen: zum bestimmenden Zeitgefühl gewordenen – Ungewißheit, ob und wann der Wohnort gewechselt werden muß. So wie die Zugehörigkeit zum Wohnsitz verloren geht, so schwindet auch die Beziehung zum Friedhof. Liegt der Vater noch auf dem alten Dorfkirchhof, so ruht der Sohn auf einem Friedhof der großen Stadt, dessen Kinder wiederum irgendwo in Europa oder in Amerika, verstreut in alle Welt« (IX).

So wie sich das moderne Leben beschleunigt, das Wohnen internationalisiert und die sozialen Bindungen zerstreut hatten, so sollten auch das Sterben und die letzte Bleibe der nomadischen Erdenbewohner organisiert werden: möglichst sachlich, anonym und ortsunspezifisch. Die Blaupause dafür lieferte der Soldatenfriedhof. Seine technische Durchrationalisierung enthielt gleich auch die Symbolik eines modernen Sterbens und Nachlebens

in sich. Der Prototyp dieser letzten Bleibe war das Grab des unbekanntes Soldaten, das man in vielen Kriegerfriedhöfen stellvertretend für die vernichteten Massen errichtet hatte. Es befriedigte letzte heilsgeschichtliche Restbestände in einer durch und durch säkularisierten Gesellschaft (XI). Diese Sakralisierung anonymer Repräsentation musste nur noch von den Schlachtfeldern in die zivile Realität der neuen Massengesellschaft zurückübersetzt werden, um auch die Friedhöfe zuhause zeitgemäß reformieren zu können. Mit dem nicht unwichtigen Vorteil, dass hier neben der boomenden Industrie gleich auch noch das darbenende Kunsthandwerk weiterbeschäftigt werden konnte (XII).

Der Reichsausschuss für Friedhof und Denkmal verfolgte mit seinem Handbuch ein klares Ziel: verbindliche Richtlinien für eine neusachliche Friedhofsreform durchzusetzen. Die entsprechenden Standards für die urbanistische Bebauung und Belegung bestehender und neuer Friedhofsanlagen wurden durch Musterformulare in den zuständigen Stadtverwaltungen verbreitet. Eine Qualitätsmarke für besonders formschöne Grabmäler schuf einen Anreiz zur ästhetischen Optimierung der Grabmalkunst (115–147). Der neue Friedhof und das neue Grab wurden in vielen Stadtbauämtern zur Chefsache erklärt. Sie war nach den gleichen Prinzipien zu lösen wie man eine Stadt organisierte oder ein modernes Haus baute: »Das Reihengrab ist für den Friedhof ein ähnliches Element, wie das Mietshaus für den Städtebau. Und wie es uns gelingt, für das Mietshaus und für den Mietshausblock neue Formen zu schaffen, so müssen wir auch das Einzelreihengrab auflösen im Gräberfeld und eine große Gesamtform für diese Gräberfelder finden« (62). Das gibt der Dresdener Stadtbaurat Paul Wolf stellvertretend für seine Kollegen in Hirzels Handbuch zu Protokoll.

Mit solchen Statements aus ihren verwaltungstechnischen Schlüsselpositionen heraus wurden Architekten und Stadtplaner wie Wolf zu führenden Exponenten der staatlichen Friedhofsreform. Die intensive Diskussion über technische Detailfragen dieser Reform in der spezialisierten Fachpresse wurde von den Publikumsmedien multipliziert. Sie vermittelten die konkurrierenden kommunalen Positionen und Visionen an die Öffentlichkeit in einer heute kaum mehr vorstellbaren Intensität und Dichte. Diese Vermittlungsleistung wurde von den gut vernetzten nationalen Interessenverbänden des Deutschen, Österreichischen und Schweizer Werkbundes institutionell unterstützt und gefördert (BURCKHARDT: Der Werkbund). Mit ihren Jahrbüchern und den auflagenstarken Verbandszeitschriften *Die Form* und *Das Werk/L'Œuvre* sowie in massenwirksamen Publikumsausstellungen sorgten sie dafür, dass die oft unpopulären Ideen zur Rationalisierung des Todes den Weg vom »pietätlosen« Spezialistentum in die einfache Volksseele fanden.

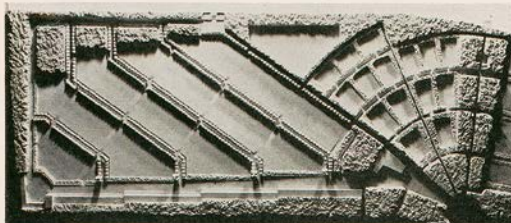
Brennpunkt der internationalen und intermedialen Friedhofs- und Denkmalsdebatte war Deutschland. Im Zentrum stand hier für einmal nicht die Reichshauptstadt Berlin, sondern das sozialdemokratische Frankfurt am Main. Hier plante das Siedlungsdezernat der Stadt im Rahmen des kommunalen Wohnungsbauprogramms *Das Neue Frankfurt* für einhunderttausend Menschen ab 1928 auch eine revolutionäre Friedhofsreform. Das offizielle Testgelände für die neue Friedhofsordnung war die Erweiterung des Hauptfriedhofes durch den leitenden Stadtbaurat Ernst May und den städtischen Gartenbaudirektor Max Bromme mit terrassierten Gräberfeldern in aufgefächerter Zeilenbauweise, wie man sie von den Siedlungen des Neuen Bauens her kannte (Abb. 94, vgl. Abb. 92). Von dieser »Gesamtplanung des Totenackers«, die »die Flächen in schlichter und übersichtlicher Weise mit wenigen großen klaren Linien teilt«, versprach May den Frankfurterinnen und Frankfurtern jene moderne »Ordnung«, die eine »reibungslose Verkehrsabwicklung« gewährleistete (MAY: Die Erweiterung des neuen Hauptfriedhofes, 100). Dabei sollte die geometrische »Harmonie der Gräber und Grabsteine« (100) auch den ästhetischen »Nachweis« erbringen, warum vor der »Majestät des Todes« alle »Einzelwünsche dem gemeinsamen Interesse zu opfern« waren (103). Prüfstein dieser kollektivistischen Todessiedlung war das so genannte »Gewann« J, wie die Friedhofsabteilungen im Jargon der Friedhofstechniker hießen. Gerade an diesem »Belegungsplan« jedoch schieden sich die Frankfurter Geister (Abb. 95). Denn eben hier zeigte sich, dass die neue Friedhofsordnung nicht »vom Verständnis der Bürgerschaft« insgesamt getragen wurde, wie May nicht müde wurde zu behaupten (103).

Die prominenteste Kritik an der funktionalistischen Formensprache der »Toten Steine« hatte der einflussreiche Feuilletonchef der *Frankfurter Zeitung* Benno Reifenberg artikuliert. Für Reifenberg triumphierte mit der neuen Frankfurter Friedhofsordnung das Architektonische über das Organische. Das Tote siegte über das Lebendige und ein ästhetisches Prinzip vergewaltigte das individuelle Gefühl, nach dem sich jeder seine letzte Bleibe selbst einrichten durfte: »Die Absicht ist – innerhalb der alten Aufgabe, nämlich einen Grabstein zu setzen – *modern* zu sein«, kritisiert Reifenberg. »Der Begriff der Modernität in der Gestaltung ist einigermaßen geläufig: es ist die Gestaltung, die sich vom Architektonischen, Zweckmäßigen herleitet, jedes Ornament vermeidet, jede Imitation organischen Lebens aufs entschiedenste verwirft. Der neue Grabstein ist durchweg in rechten Winkeln behauen.« Im Umgang mit dem Tod müsse dieses ästhetische Apriori zu einer Enthumanisierung des letzten Bleibewillens im Menschen führen: »Die schweren Platten, die unbeweglichen Kuben, wirken als Ganzes mit einer schauerlichen Dumpfheit. Es ist, als ob der Gestaltungswille mit verbundenen Augen tief unten

genommen wurde, kann als Mutterbeispiel einer solchen großzügigen Friedhofsaufteilung bezeichnet werden. Gegenüber Rumpfs Portal von feierlicher Wucht ist ein geräumiger, von herrlichen Baumbeländen umgebener Vorplatz angeordnet. Hier öffnet sich die große Hauptachse, die den Friedhof in seiner ganzen Längsrichtung teilt und den Blick auf die am Ostende errichtete Arkadenreihe führt. Eine Querachse durchschneidet das Gesamtfeld in nord-südlicher Richtung und um dieses Wegekreuz kristallisieren sich die Graberzeihen. Eine spätere Zeit verlor das Verständnis für die Größe dieses schlichten Planes. Die gradlinigen Randwege mußten allerlei gewöhnlichen Pfaden weichen; dennoch blieb die eindrucksvolle Stimmung



der Gesamtanlage gewahrt, weil ein mächtiger Baumbestand diese Mängel verdeckte. Leider haben die Erweiterungen, die das Ausmaß des ursprünglichen Totenackers um ein Vielfaches an Größe übertrafen, den Aufstiegscharakter der ursprünglichen Anlage zu Gunsten einer Aufteilung verlassen, die zwar immer noch danach strebte, durch starke Differenzierung der einzelnen Teile in Ausdehnung und Bepflanzung eine künstlerische Wirkung zu erzielen, aber die monumentale Größe des ältesten Friedhofsteiles nicht mehr erreicht, von der gänzlich mißglückten Vorplatzausbildung vor dem neuen Portale mit den unklaren Achsenanläufen ganz zu schweigen. Die übergroße Zahl von Motiven in der Ausgestaltung der Wege, Plätze und Grabfelder mußte umso unruhiger wirken, als man auch bei der Artenwahl der Bepflanzung des Guten zuviel getan hatte. Einzelne geglückte Partien



HARTWIG, Vorschlag für eine Grabmalreihe



HARTWIG, Vorschlag für Grabmalreihen. Ausführung durch die Frankfurter Werkstätten für Grabmal Kunst Ludächer & Pilger

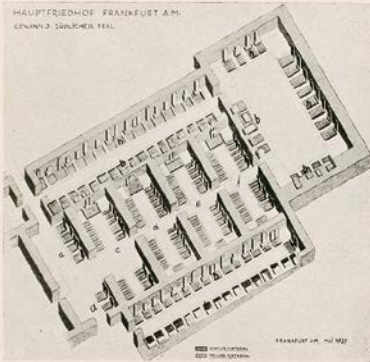
Erweiterung des Frankfurter Hauptfriedhofes  
Entwurf: Stadtbauer MAY und Gartenbau-  
direktor BRONNE. Modell

101

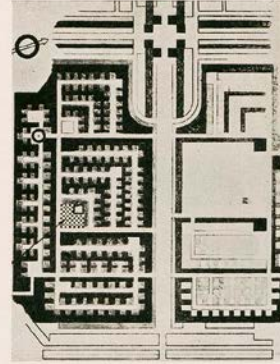
Abb. 94: Lageplan zur geplanten Erweiterung des Frankfurter Hauptfriedhofes von Ernst May mit Vorschlägen für die sachliche Gestaltung der Grabmäler und Graberzeihen in einem Artikel aus der Programmzeitschrift *Das Neue Frankfurt*, 1928.

vergeblich sich rege und das Steingehäuse darum wie ein Kerker aufwachse. Plötzlich überwältigt der Stein, der tote, reglose Stein jeden menschlichen Willen an Stelle des Gedenkzeichens, an Stelle der Freiheit, mit einem Zeichen Erinnerung auszudrücken, ist *bloße Materie* hingewälzt. Das Humane entschwindet, das Tote triumphiert« (REIFENBERG: Tote Steine, 1).

Auf diesen Frontalangriff des einflussreichen Feuilletonchefs Reifenberg reagierte der verantwortliche Herausgeber des *Neuen Frankfurt* Josef



Südlicher Teil des Gewanns J auf dem Hauptfriedhof. Neue Belegung



Die Gewanne B und C auf dem alten Teil des Frankfurter Hauptfriedhofs. Neue Belegung

Grundstücke zur Verwendung kommen. Längs der nord-südlichen Hauptachse sind einseitig blumenberankte Pergolen geplant. Dieser Erweiterungsteil unseres Hauptfriedhofes wird den Nachweis zu erbringen haben, ob wir fähig sind, unter Zugrundelegung einer schlichten Friedhofserschließung und einer vom Verständnis der Bürgerlichkeit getragenen Friedhofsordnung, einen Friedhof wieder zu dem zu machen, was er in früheren Zeiten war: Zu einer Stätte, auf der angelichts der Majestät des Todes alle irdischen Interessen und Eitelkeiten zurücktreten.

### STEINE DER LEBENDEN

Von J. Gantner

Die Kritik an der neuen Frankfurter Friedhofsordnung hat sich vor allem gegen die Form der Grabsteine gerichtet, die vom Friedhofsamt für die neu zu belegenden Gewanne vorgeschlagen werden. Man fand diese Form spielerisch, modisch, ängstlich darauf bedacht, jeden Anklang an historische Stile und Stilformen zu vermeiden. Und man argumentierte so: unsere Zeit hat nun einmal keinen einheitlichen künstlerischen Ausdruck, sie kann ihn jedenfalls nicht durch Dekrete von oben her schaffen, also fällt das Recht, die Form des Grabes zu bestimmen, ganz zurück auf den Trauernden. Der soll



Entwurf KARL LUKAS

103

Abb. 95: Joseph Gantners Plädoyer für die neusachlichen »Steine der Lebenden« der Frankfurter Friedhofsreform mit zwei Belegungsplänen für das umstrittene »Gewann« J, *Das Neue Frankfurt*, 1928.

Gantner mit einem nicht weniger fundamentalen Gegenschlag. Unter dem Titel »Steine der Lebenden« kontert er das Ceterum censeo des Humanisten mit dem missionarischen Notwendigkeitscredo der Avantgarde: Wer sich auf die Stilmarotten der Hinterbliebenen und die Geschmacksverirrungen der Grabsteinlieferanten verlasse, der muss nach Gantner »logischerweise auch die Formen der Baukunst, der modernen Stadtplanung, der modernen Typographie, kurz alles ablehnen, was uns das Gefühl gibt, daß so etwas

wie eine einheitliche Gestaltung unseres Lebens langsam wieder möglich wird« (GANTNER: Die Steine der Toten, 107 f.). Nicht das Recht auf Selbstbestimmung gestalte die ewigen wie die zeitlichen Wohnungen der Menschen sachgerecht im Sinne der Zeit, sondern das automatische »Sägeblatt der Maschine«. Und dessen industrielle Intuition lief für Gantner »schräger« auf »die kantige, rechteckige und rechtwinklige Form« der »modernen Baukunst« hinaus, »die mit typisierten Elementen arbeiten muss« (108).

Auf das geschichtsphilosophische Sendungsbewusstsein, mit dem May und Gantner für das »Neue Frankfurt« massenhaft Gräber wie Häuser planten, reagierten in Frankfurt viele allergisch. Zu den differenziertesten Gegenstimmen gehörte Reifenbergs Mitarbeiter Siegfried Kracauer, der bei der *Frankfurter Zeitung* damals noch als Lokalredakteur und Architekturkritiker arbeitete. Zwar sympathisierte Kracauer, der mit May zur Schule gegangen war, mit den gesellschaftlichen und politischen Zielen des Neuen Bauens. Aber er wurde sofort misstrauisch, wenn dieses mit seinen Gehäusen aus Beton, Stahl und Glas die Menschheit schon gerettet haben wollte. Für den utopischen Materialisten Kracauer waren die modernen »Hausgerippe« nur der provisorische Durchgangsraum »zu einer Fülle«, die erst dann erreicht war, »wenn der Mensch aus dem Glas steigt« (KRACAUER: Werke 7, 639). Noch weniger traute Kracauer allerdings den Nostalgikern, die sich vor den Zumutungen der Moderne in die Schnörkel der Geschichte zurück flüchteten. Der promovierte Kunsthistoriker, der über die Geschichte der Schmiedekunst in Berlin und der Mark Brandenburg seine Doktorarbeit geschrieben hatte, sah im Ornament kein Refugium vor der Massengesellschaft und ihrer Populärkultur. Er erkannte darin gerade umgekehrt deren adäquateste Ausdrucksform und interpretierte es als physiognomisches Medium »zur Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen« (KRACAUER: Werke 5.2, 612) in den modernen Metropolen (RBEH: Ornaments of the Metropolis).

Auch im Frankfurter Friedhofsstreit war die Wirklichkeit verworrener als die Statements, die die alten und neuen Propheten in die Welt hinaus posaunten. Ihr grobschlächtiger Redeschwall wird vom gelernten Architekten Kracauer in seinem autobiografischen Schlüsselroman *Ginster* darum systematisch zu feinstofflichen Redeschwaden zerstäubt. Als analytische Retorte dienen ihm die satirischen Referate des jungen Architekten Ginster, der den öffentlichen Diskurs über das massenhafte Einquartiert- und Begrabenwerden in seiner Heimatstadt kritisch ventiliert und als Ich-Erzähler am liebsten selbst gasförmig würde (KRACAUER: Werke 7, 140). Wie die Rhetorik des Neuen Wohnens und die Rede von der letzten Bleibe in F. (wie Frankfurt) ineinander diffundierten, zeigt sich exemplarisch beim Wettbewerb für einen städtischen Soldatenfriedhof, an dem Ginster als Angestellter im

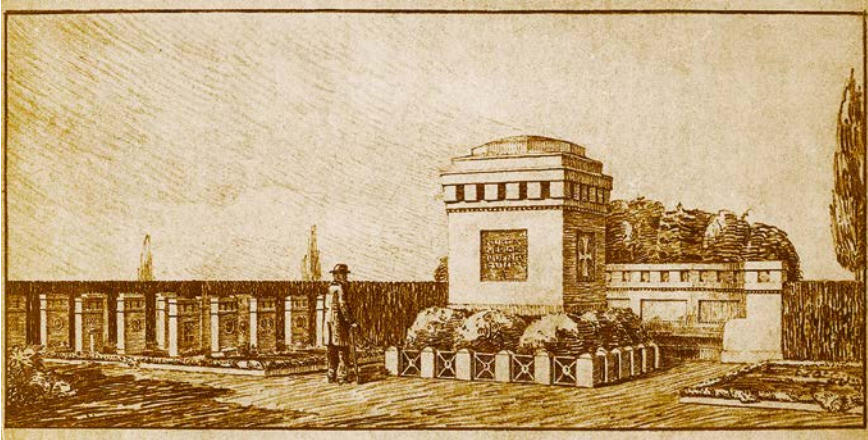


Abb. 96: Siegfried Kracauers Wettbewerbsentwurf für einen Soldaten-Ehrenfriedhof in seiner Heimatstadt Frankfurt am Main, Bleistiftzeichnung auf Papier 1916 (© Deutsches Literaturarchiv, Marbach).

Architekturbüro Valentin teilnimmt. Schon seine Wettbewerbsbeschreibung macht klar, wie unheilvoll in F. die Interessen von Friedhofsreformern und Wohnungsbaupolitikern ineinander verwickelt waren: »Die Konkurrenz war von der Stadt öffentlich ausgeschrieben worden, zugunsten der toten Soldaten und der notleidenden Architekten. Ein Ehrenfriedhof. Es gab eine Menge endgültig an der Heimkehr verhinderter Soldaten, die früher in der Stadt gewohnt hatten. Ihre Angehörigen wollten sie wieder haben; wenn nicht lebendig, so doch die Leichen. Auch mußten sich die Soldaten selbst in schönen Gräbern zu Hause wohler fühlen als draußen. Manche von ihnen waren zu Lebzeiten mit Frau und Kindern in einem Loch untergebracht gewesen; nun sollten sie wenigstens im Tod besser einquartiert werden« (108).

Indem die Elemente des öffentlichen Wohnungs- und Friedhofsdiskurses satirisch ineinandergeschoben werden, geraten sie gleichzeitig durcheinander. Nichts macht die Gegenwärtigkeit des Krieges als »Vollendung der Normalität« drastischer sichtbar, wie Joseph Roth in seiner *Ginster*-Rezension das Erkenntnisziel des Romans formuliert hatte (ROTH: Werke 2, 996). Um dieses Ziel in seinem Sinne zu erreichen, lässt Ginster die eigene Meinung unter den fremden Parolen lediglich durchschimmern. Und so gestaltet er auch seinen Ehrenfriedhof, der sich im übrigen eng an ein eigenes frühes Projekt des ausgebildeten Architekten Kracauer anlehnt (Abb. 96). Zwar würde Ginster, der von klein auf fasziniert Ornamente zeichnete (KRACAUER: Werke 7, 23), die Gräber am liebsten wie Ostereier in einem Irrgarten verstecken (112).

Wegen der »allgemeinen Kriegszeiten« entscheidet er sich am Ende jedoch für eine streng geometrische Anlage, »in der sich ihre Schrecklichkeit wiederholte« (112). Er entwirft »ein Friedhofssystem, das einer militärischen Organisationstabelle glich.« Die Gräber werden nach »streng wissenschaftlichen Grundsätzen aufgereiht, für jedermann öffentlich. Rechteckige Gräberfelder richteten sich auf einen Mittelplatz aus«, auf dem ein zentrales »Denkmal sich wie ein oberer Vorgesetzter erhob. Es bestand aus einem hochgelagerten Kubus, den mehrere Platten bekrönten«. Aber indem Ginster alles Ornamentale gewaltsam unterdrückt, wird die militärische Ordnung dieser Totenstadt zur Kennlichkeit entstellt: »Krümmungen hatte Ginster grundsätzlich vermieden. Damit das Laub die Symmetrie nicht zerstöre, zeichnete er es kubisch beschnitten. In Gestalt dicker schwebender Balken zog es sich an den Alleen entlang und unterstrich die Gewalt ihrer perspektivischen Wirkung. Von den Balken umgürtet, standen die Gräbermale in Reih' und Glied; kleine Steinflächen ohne Schmuck. Einfachheit war in den Kriegsjahren die Losung der führenden Kreise. Das Denkmal blickte auf die Truppe nieder, als ob es unter ihr Musterung halte« (113).

Ginsters »Friedhofssystem« ist eines jener Massenornamente, in denen das Neue Wohnen in Kracauers Augen seine totalitäre Fratze zeigte. Statt »zum gehobenen Leben zu gelangen« (KRACAUER: Werke 5.2, 623), das »führende Kreise« wie der Deutsche Werkbund im Krieg versprochen, wurden die Menschen weit darüber hinaus normiert und bis ins Grab hinein kontrolliert. Doch Kracauers Kritik zielt nicht auf Empörung ab, sondern auf Analyse. Er bleibt darum auch im *Ginster* nicht bei der satirischen Karikatur der miteinander verschränkten Wohn- und Friedhofsdiskurse stehen. Vielmehr nutzt er jede Giftwolke, zu der sich die Diskursschwaden verdichten, um die darin involvierten politischen Interessen offen zu legen.

Als Ginster später für den Stadtbaurat Schmidt in Q. (Osnabrück) »aus einer Masse kleiner Einzelhäuser mit Gärtchen und gemütlichen Dächern« eine Arbeitersiedlung im konservativen Heimatstil zeichnen muss (KRACAUER: Werke 7, 211), wird das Grab zuhause zum Argument gegen ein antimodernistisches Machtkalkül. Am Vorabend der Novemberrevolution wundert sich Ginster »über die beabsichtigte Niedlichkeit um so mehr, als der Stadtbaurat ihm gegenüber die Arbeiter einmal als Gesindel bezeichnet hatte. Erst wurden sie erschossen und dann in die Gärtchen verpflanzt – er begriff den Zusammenhang nicht, es sei denn, daß Schmidt das Gedeihen der Arbeiter wünschte, damit sie im folgenden Krieg wieder frisch verwandt werden konnten. Widerstrebend zeichnete er luftige Räume, in denen das Gesindel sich später wahrscheinlich so glücklich fühlte, daß es sie von neuem mit dem Karabiner verteidigte. Freilich konnte man die Arbeiter auch nicht in

Löchern unterbringen, aber richtiger wäre es gewesen, statt der bunten Glaskugeln Grabsteine im Garten aufzustellen« (211). Unter dem Medusenblick der »führenden Kreise« wurden die Lebenden wie totes Material manipuliert. Dementsprechend sollten sie auch einquartiert werden, und dafür ging die offizielle Wohnbaupolitik in der Weimarer Republik über Leichen. Eben das stellen die Wohnungen, die Kracauer seinem alter ego Ginster hier in die Feder und aufs Reißbrett diktiert, schon zu Lebzeiten ihrer Bewohner zur Schau.

So schneidend scharf die Architekturkritik von Kracauer auch klingt, im obertonreichen Ginster-Sound schwingt stets ein utopischer Gegenentwurf mit. Dafür steht in diesem Roman das Schlussbild ein, in dem Ginster nach Kriegsende im Hafenviertel von Marseille vor einem verfallenen Patriziergebäude fasziniert stehen bleibt: »Jetzt schützten seine geschweiften Fenstergitter keine Reichtümer mehr, und die einst so vornehme Fassade wuchs mit den Wänden zu einem ununterschiedenen Mischmasch zusammen. Löcher an Löcher, oft fehlten die Scheiben. Der Briefträger hat es hier schwer, frohlockte Ginster im stillen. An einer Stelle war eine Schlucht ausgefressen, die das Gerippe der Häuser freilegte. In ihrem Dunkel lagerte ein Haufen von Balken, Dachteilen, Mauerbrocken und Stegen. Vielleicht wäre der unverständliche Knäuel mit einem Schlag zu entwirren gewesen und hätte dann herrlich gestrahlt. Ein Strahl traf Ginster, aber das Strahlen rührte von einem Motorrad her, das ihn in Furcht versetzte. Zwei Männer putzten es aus dem Morast heraus. Die Speichen blinkten, als begänne ein neuer Tag, dabei war die Sonne verschwunden« (249). Man darf dieses Textbild durchaus allegorisch lesen. Dann muss der Funke für ein wahrhaft befreites Wohnen aus der modernen Technik selbst herausgeschlagen werden. Nur sie konnte den Menschen zum Neuen Wohnen befreien, wie das Sigfried Giedion gefordert hatte (Giedion: *Befreites Wohnen*, 5). Und dafür musste sie erst dem alten Wohnen ein Ende machen: für die Lebenden im Hotel, für die Toten im Krematorium, wie es Benjamin diagnostizierte (BENJAMIN: *GS V.1*, 292).

Aber die technischen »Hausgerippe«, die das Neue Bauen für das Neue Wohnen fabrizierte, waren in Kracauers Augen eben lediglich Zwischenlösungen: Sie »sind sich nicht Selbstzweck, sondern der notwendige Durchgang zu einer Fülle, die keiner Abzüge mehr bedarf« (KRACAUER: *Werke 5.2*, 639). Endlich wohnen! Eindeutiger noch als für Benjamin führte der Weg zu diesem utopischen Ziel für Kracauer »durch das Ornament der Masse mitten hindurch, nicht von ihm aus zurück« (KRACAUER: *Werke 5.2*, 623). »Nur nicht fest an einem Ort bleiben und in einem Zweizimmerberuf wohnen«, ängstigt sich Ginster vor der bürgerlichen Ordnung, in die Deutschland nach der

geprobten Revolution von 1919 wieder zurückfiel (KRACAUER: Werke 7, 239). Gegen diese Kontrastfolie gehalten, schimmert aus dem Massenornament von Ginsters Ehrenfriedhof eine höhere Vernunft durch. Auf sie hoffte der Geschichtsphilosoph Kracauer bis zu seinem Tod 1966 im amerikanischen Exil. Sie sollte die Gesellschaft einmal gegen alles Rechnen und Rechten der Menschen in die Ordnung bringen, die der Menschheit im Innersten entsprach. Ihr Hoffnungspotenzial schlummerte im massenhaften Tod, den die Architekten und Städteplaner der Weimarer Republik verzweifelt zu rationalisieren versuchten (REEB: *Ornaments of the Metropolis*, 45 f.). Denn in den »Massengräbern herrschte« durch diese Rationalisierung hindurch »nicht die gleiche Ordnung wie über der Erde. Alles drunter und drüber, nicht zu sortieren« (KRACAUER: Werke 7, 108).

1928 konnte Kracauer den modernen Massenquartieren über und unter der Erde noch einen revolutionären Gegensinn abgewinnen. Das hat wesentlich damit zu tun, dass und wie die Kriegsgräberfürsorge und die Wohnreform in den zwanziger Jahren mit- und ineinanderwirkten. Die Massensiedlungen des Neuen Frankfurt tauchten nicht nur theoretisch und im psychologischen Sinne nachträglich als Totenornamente in den Köpfen der Intellektuellen auf (VON ARBURG: *Totenornamente*, 302–306). Sie prägten deren Alltag auch ganz praktisch. Das verlieh dem geschichtsphilosophischen Kalkül des historischen Materialisten Kracauer die notwendige Bodenhaftung.

Drei Jahre später waren die materiellen Bedingungen dafür unter dem Eindruck von Weltwirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit nicht mehr gegeben. 1931 kann der Prager deutsche Romancier Franz Werfel in seiner populären Familiensaga *Die Geschwister von Neapel* mit ähnlichen Worten wie im *Ginster* nur noch einen nostalgischen Abgesang auf die strategische Doppelrolle von Metropole und Nekropole anstimmen. Im achten Kapitel dieses großen Gegenwartsromans (wie der Zsolnay-Verlag die Erstausgabe von Werfels Erfolgstitel anpreist) kommen die durch die Inflation verarmten Geschwister Pascarella am Grab ihrer Mutter auf dem Camposanto Nuovo von Neapel noch einmal zusammen, bevor sie auswandern und sich im Exil zerstreuen. In dieser zentralen Friedhofsszene werden alle technischen, sozialen und emotionalen Argumente für das Wohnen als letzter Bleibe in der Moderne in unerreichter Prägnanz noch einmal zusammengefasst.

Werfels Erzähler stellt sie dafür in ihren architektonischen und urbanistischen Kontext hinein, von den historistischen Friedhöfen des 19. Jahrhunderts über den konservativ-modernen Camposanto-Typus um 1900 bis zur funktionalistischen Friedhofsreform in der Weimarer Republik: »Ganz gewiß ist der Friedhof von Genua berühmter und der von Mailand weitläufiger. Dafür aber steigt der Camposanto Neapels (nicht weniger als der von Genua)

steil empor in labyrinthische Höhen. Nirgendwo wohnen die Abgeschiedenen enger zusammen und regelloser. Die modernen Friedhöfe weit oben im Norden, in Deutschland, Holland und anderen fortschrittsbeflissenen Ländern, huldigen dem guten Geschmack und der begreiflichen Absicht, den Tod vergessen zu lassen. Sie sind entweder weite Parkanlagen oder wohlausgerichtete Zweck-Architekturen der Verwesung. Schönbetonierte Grabstellen, Kuben und Platten, einfache Kreuze und Schluß! Ornamente, Embleme, Abirrungen der erschütterten Phantasie, vom Grabsteinmetzen verwirklicht, schwinden von Jahr zu Jahr! Auch dieser Teil der menschlichen Welt hört auf geschmacklos und beseelt zu sein. Der Tod wird dem schnurgeraden Mechanisierungsprozeß unterworfen. Dieser nimmt auch ihm den schaurig-wollüstigen Stachel, den er dem Leben längst genommen hat« (WERFEL: Die Geschwister von Neapel, 195 f.).

Wie bei Kracauer wohnen die modernen Toten also auch bei Werfel in funktionalen »Zweck-Architekturen der Verwesung«. Bei Werfel erfasst die Rationalisierung die letzte Bleibe der Menschen aber nur im protestantischen Nordeuropa. Sie bewirkt allein hier eine ästhetisch einwandfreie Entseelung. Eine revolutionäre Dynamik wohnt den toten Massen dagegen ausschließlich im südtalienenischen Gegenmodell inne: »Die festgekeilte Masse der Toten steht wie ein erstarrter Menschenzug, wie eine Demonstration, der Halt geboten wird« (196). Und sie widersetzt sich bei diesem katholisch erzogenen jüdischen Autor keiner angemäßen weltlichen Herrschaft, sondern unterwirft sich der allein seligmachenden Kirche: »Das verwirrende Getriebe, das ordnungslose Durcheinander des Totenvolkes überragt als Führerin eine Riesenstatue, die sich nach oben reckt, die Religion« (196). Das anarchische Getümmel der Erdenbewohner wird in der Gestalt von Tito Angelinis allegorischer Skulpturengruppe *La Religione* (1836/45) vom Katholizismus dominiert und domestiziert. In den Grabstätten, die man im Camposanto von Neapel »nicht fallweise mieten« konnte, wartet auch die mütterliche »Inwohnerin« der Pascarellas auf die rechtgläubige Auferstehung des Fleisches (197). Die Religion leitet Besucherinnen wie Leser zu einem »menschleiblichen Reich« im Jenseits (196). Diese »Führerin« sollte in Deutschland bald von einem ganz anderen Führer abgelöst werden. Und dessen »tausendjähriges« Reich raubte nach 1933 Millionen von Einwohnern wie Werfel tatsächlich jede Hoffnung, in dieser Welt bleiben zu können.



## Epilog

*Endlich Wohnen!* Unter dieser Devise stehen die Texte und Bilder zum modernen Wohnen von der Gründerzeit bis in die frühen dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts, die in diesem Buch diskutiert und miteinander konsteliert wurden. Ihre existenzielle Dimension klingt in unseren Ohren vertraut. Angesichts der aktuellen Debatten über die dramatische Verknappung von erschwinglichem Wohnraum in unseren Städten und periurbanen Ballungszentren können wir sie problemlos verstehen. Und wir können ohne weiteres nachvollziehen, was sie für eine Gesellschaft bedeuten, wenn wir an die vielen öffentlichen und privaten Initiativen denken, die gegenwärtig das Wohnen verdichten und mit alternativen Wohnformen experimentieren. Der Ausverkauf unserer Innenstädte durch die globale Finanzwirtschaft und die internationale Freizeitindustrie mit den galoppierenden Boden- und Mietpreisen, gegen die staatliche Regulierungsanstrengungen und zivile Massendemonstrationen hilflos anrennen – das alles kennen wir aus unserer eigenen unmittelbaren Erfahrung. So gesehen, enthält das Material, das hier präsentiert wurde, nicht viel Neues.

Und doch gibt es zwischen dem historischen Wohnungsdiskurs und unserer heutigen Situation zwei gewichtige Unterschiede. Der erste ist methodischer Natur. Die Differenz ist zwar banal, aber umso gewichtiger für die Beobachtung und das Verständnis der vielschichtigen Prozesse, in denen Wohnen öffentlich verhandelt wird. Der Vorteil des historischen Wohndiskurses gegenüber dem heutigen besteht in der zeitlichen Distanz zwischen dem beobachteten Material und unserer eigenen Beobachterposition. Erst diese Selbstdistanzierung macht das Wohnen zu einem beobachtbaren und damit auch erkenntnisfähigen Gegenstand. Anders gesagt und mit dem großartigen Bild gesprochen, das Max Goldt dafür gefunden hat: Erst in dieser Differenz beginnt das Wohnen jenes Geräusch zu machen, zu knacken und leise zu singen, wodurch es als Aktion bemerkbar wird (GOLDT: Die Radiotrinkerin, 39). Der zweite Unterschied steckt im Material selber und hängt mit einer Besonderheit des älteren Wohndiskurses zusammen. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wird mit dem Postulat *Endlich Wohnen!* nämlich nicht nur ultimativ ein neues, menschenwürdiges Wohnen gefordert, weil sich der Wohn- und Lebensraum für immer mehr Menschen immer schneller verringerte. Es verbindet sich damit gleichzeitig das utopische Projekt, die

Wohnungsfrage in den modernen Industriegesellschaften mit endgültigen Formen und einfachen Patentlösungen ein für allemal beantworten zu wollen und auch zu können. Diesen utopischen bis eschatologischen Touch haben die Diskussionen um ein nachhaltiges und lebenswertes Wohnen in einer globalisierten und postindustriellen Welt heute verloren.

Dennoch liegt gerade im verlorenen Traum von einem definitiven neuen Wohnen die besondere Attraktivität des Wohnungsdiskurses in der so genannten historischen Moderne für eine – unsere – Zeit, die sich als deren post- oder spätmoderne Erbin versteht. Seine Aktualität ist die eines Gedanken- und Gesellschaftsexperiments, das Alternativen zur vorherrschenden Realpolitik aufzeigt. Wie ernsthaft diese Utopien heute noch oder wieder verhandelt werden, zeigen Forschungsinstitutionen wie das Buell Center an der Architektur fakultät der Columbia University (<https://www.arch.columbia.edu/research/centers/2-buell-center>, 15. 1. 2026), das diesen Gedankenspielraum am Beispiel des *American dream* verstetigt hat (BERGDOLL/MARTIN: *Rehousing the American dream*). Und für ihre gesellschaftspolitische Brisanz stehen publikumswirksame Forschungsinitiativen wie die zur *Wohnungsfrage* am Berliner Haus der Kulturen der Welt ([https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2015/wohnungsfrage/wohnungsfrage\\_start.php](https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2015/wohnungsfrage/wohnungsfrage_start.php), 15. 1. 2026), die historische Ansätze zu einem anderen Wohnen in einer krisenhaften Welt unter dem Eindruck von Bevölkerungsexplosion und Klimakatastrophe neu zur Diskussion gestellt haben (WAGNER: *Das wachsende Haus*, Neuausgabe).

Damit ist freilich nur das methodische und theoretische Interesse des vorliegenden Buches mit seinem Titelpostulat *Endlich Wohnen!* angesprochen. Wohnen hat aber auch noch eine ganz andere, nämlich eine praktische Seite. Und erst in dieser Praxis kommt es ganz zu sich selbst. Das Wohnen, wie es gerade so kommt und wie man und frau selbst es will, ist auch bei aller noch so angestregten und raffinierten (Selbst-)Disziplinierung kaum zu regulieren. Praktisch gesehen, wollen wir auch heute noch nicht anders als vor hundert Jahren in einer Welt, die uns mit ihren erschöpfenden Modernisierungszumutungen zusetzt, ganz einfach bei uns zuhause bleiben. Dieses Bedürfnis lässt sich mit dem Kultur- und Wohnhistoriker Gert Selle bis zu den Anfängen der Menschheit zurückverfolgen: »Gewohnt wird seit unvordenklichen Zeiten. Die eigenen vier Wände umschließen einen Raum, der letztlich geblieben ist, was einst unter einem Felsvorsprung oder einem Laubdach gesucht wurde: ein Unterschlupf. Wie wir heute das Uralte und das ganz Neue zu verbinden wissen, zeigt die Nachbarschaft des verräucherten Kaminlochs zum Flachbildschirm, der an der gleichen Wand befestigt ist« (SELLE: *Die eigenen vier Wände*, 6). Wohnen als Urbedürfnis des Bei-sich-zuhause-bleiben-Wollens ist demzufolge eine anthropologische Konstante. Diese Behauptung klingt

plausibel. Sie enthält allerdings mit dem beispielhaften Vergleich zwischen dem Kamin und dem Flachbildschirm auch ein gewichtiges Gegenargument. Denn der Vergleich deutet mit dem Zeigefinger auf die Dingwelt des wohnenden Menschen, der sich im Lauf der Geschichte mit immer neuen Techniken und Medien in seiner Lebenswelt einrichten musste. Mit den scheinbar nebensächlichen Umweltbedingungen verändert sich aber eben auch das Grundsätzliche an der Hauptsache, dem Wohnen selbst. Mindestens dann, wenn es um das Wohnen nicht als Arrangement und vorbereitende Inszenierung, sondern um eine Daseinsform im Gebrauch, um einen performativen Vollzug geht. Denn im Gebrauch ist Wohnen niemals nur allgemein und substanziell, sondern es ist immer auch sehr persönlich und akzidentell.

Anders gesagt und mit den Worten des britischen Sozialphilosophen und Wohntheoretikers Peter King formuliert: »What is fascinating about dwelling is not just its ambiguity, but the fact that it operates between two poles – the ubiquitous and the specific: the mundane and the unique. Dwelling is something we all experience, but it is not something that we necessarily experience together. For each of us dwelling is unique, in that it is something we do by and for ourselves. We all dwell, but each of us does it separately« (KING: Privat Dwelling, 17 f.). Wohnen als tägliche Herausforderung muss also von jeder und jedem für sich laufend *à jour* gebracht werden. Und das ist auch der Grund, weshalb die anthropologische Dimension des Wohnens notwendigerweise historisiert und individualisiert werden muss. Was bedeutet das für die Moderne, in deren sozio-biologischem Milieu wir immer noch leben und das wir fortwährend zu bewohnen versuchen? Das sollte durch die text-, bild- und medienästhetische Perspektive auf die historischen Materialien in diesem Buch sichtbar gemacht werden.

Für das bessere Verständnis dieses Wohnens im Gebrauch enthalten literarische Narrative und bildmediale Fiktionen einen signifikanten Mehrwert. King erklärt das mit der Einzigartigkeit und der Präzision ihrer Beschreibungen. Indem fiktionale Texte und künstlerisch gestaltete Bilder das Beschriebene vor-theoretisch umwandeln, konzentrieren und potenzieren sie seine soziale Signifikanz und Repräsentanz (9–12). Der Wandler dieses Umwandlungsprozesses hat ganz besondere ästhetische und artistische Eigenschaften. Michel De Certeau hat das Wohnen daher als eine *Kunst* des Handelns, ein *art de faire* bezeichnet. Der adäquate wissenschaftliche Umgang mit dem Wohnen als Alltagspraxis ist nach De Certeau darum eine bestimmte Lektürehaltung und eine Beobachtungskunst, die sich dem Lesen verdankt. Dabei vergisst sich der Leser beim Herumwildern (*braconner*) in den Wohngeschichten und Wohnbildern, in denen er sich verliert und die er mit seinen eigenen Wünschen, Fragen und Ideen anfüllt. Indem er sich

selbst auf diese Weise in den gelesenen Materialien vervielfacht, verwandelt er sie sich jedoch nicht allein an, sondern verleiht den in den Archiven und Bibliotheken dünn gewordenen Dokumenten auch wieder ein Volumen und eine eigene Substanz. Wie Roland Barthes in seinem Buch *Le Plaisir du texte* aus Stendhal seinen Lieblingsautor Proust herausgelesen habe, so erkenne auch jeder Fernsehzuschauer in den Nachrichten des Tages die Landschaft seiner Kindheit. Beides passiert für De Certeau intuitiv und ganz spielerisch, genau so wie ein Mieter sich die Räumlichkeiten des Besitzers zu eigen macht: »Il insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre : il y braconne, et il y est transporté, il s'y fait pluriel«. »Le lisible se change en mémorable : Barthes lit Proust dans le texte de Stendhal ; le spectateur lit le paysage de son enfance dans le reportage d'actualité. La mince pellicule de l'écrit devient un remuement de strates, un jeu d'espaces. Un monde différent (celui du lecteur) s'introduit dans la place de l'auteur. Cette mutation rend le texte habitable à la manière d'un appartement loué. Elle transforme la propriété de l'autre en lieu emprunté, un moment, par un passant« (DE CERTEAU: Arts de faire, 24f.).

Mit diesem schönen Bild vom herumwildernden Leser im Kopf habe ich die historischen Dokumente vom Wohnen in der von mir so genannten existenziellen Moderne für die Leserinnen und Leser dieses Buches bewohnbar zu machen versucht. Sie dürfen sich darin nach Belieben wie in einer Mietwohnung einrichten und müssen weder die Hausordnung befolgen noch die Einrichtungsvorschläge annehmen, nach denen die Materialien von mir arrangiert wurden. Ich glaube zwar auch noch nach meiner langjährigen Beschäftigung mit dem Thema, dass meine Ausgangsthese nicht falsch ist: Unter dem steigenden sozio-ökonomischen Modernisierungsdruck wird das Wohnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert ganz offensichtlich zu einem existenziellen Thema in der Öffentlichkeit und provoziert in den verschiedensten Bereichen der Gesellschaft erbitterte Wortgefechte mit ultimativen Lösungsvorschlägen.

Das beweisen die vielen aufgeregten Stimmen, die am Wohndiskurs zwischen 1880 und 1930 teilgenommen haben. Aber es ist doch nur ein besonders auffälliger Aspekt des Themas. Ähnliche Phänomene und Stimmungslagen lassen sich zweifellos auch zu anderen Zeiten beobachten und beschreiben. Allerdings hat die Wohnungsfrage in der existenziellen Moderne eine Breitenwirkung entfaltet, die sie zuvor noch nie erreicht hatte und später kaum je wieder erreichen sollte: weder unter den mitdiskutierenden Akteuren und Institutionen noch mit Blick auf die in die Diskussion einbezogenen Gesellschaftsschichten und auch nicht hinsichtlich der ins Spiel gebrachten Patentlösungen und neuen Wohnformen. Diese Universalisierung und Demo-

kratisierung des Existenzials Wohnen im öffentlichen Raum hält bis heute an. Es ist für uns selbstverständlich geworden, dass wir uns öffentlich über die dramatische Wohnraumverknappung und -verteuerung in unseren urbanisierten Lebensräumen äußern können, dass wir für unser Menschenrecht auf Wohnung auf die Straße gehen dürfen oder dass wir dazu aufgerufen werden, die staatliche Wohnbaupolitik an der Wahlurne mitzubestimmen. Das musste im Übergang von der Industrie- zur Informationsgesellschaft aber alles zuerst erkämpft werden. Es machte aus dem Wohnen, das immer schon dagewesen ist, aus seinen möglichen Formen und besonderen Problemen ein Thema von gesteigerter allgemeiner Aufmerksamkeit. Die erhöhte Temperatur des Wohndiskurses in der historischen Moderne wirkt also gewissermaßen als Kontrastmittel zur unscheinbaren Alltäglichkeit des Phänomens. Genau darin liegt das spezifische Interesse der Wohnformen, die in diesem Buch als typische Handlungsmöglichkeiten beschrieben wurden.

*Residieren* wollen in den dichtegestressten Großstädten der sogenannten historischen Moderne nicht nur der Geldadel und Neureiche. Das versuchen mit allen Mitteln auch ehemalige Großbürgerinnen, die durch die Inflation ins Kleinbürgertum hinabrutschten, und Linksintellektuelle, die sich als Anwälte der Angestelltenmassen und Proleten einen Namen machten. Auch beim modernen *Haushalten* wirkt ein alter Wunschtraum in den merkwürdigsten Verschiebungen und Verkleidungen weiter: die Idee eines ›ganzen Hauses‹ mit Großfamilie, Dienstboten und allem Drum und Dran. Was einst vom Hausvater oder der Hausmutter souverän dirigiert wurde, lässt sich nun oft nur noch im trickreichen Umgang mit dem botmäßigen Mobiliar realisieren. Sozusagen seitenverkehrt dazu funktioniert das *Mieten*, das den neuen Wohnstandard par excellence verkörpert. In der Mietskaserne der modernen Großstadt gehen die feudalen Herrschaftsverhältnissen um wie ein Schreckgespenst. Es lässt sich durch egalitäre Gesellschaftsmodelle ebenso wenig bannen wie durch die neuen demokratischen Medien. Dafür revolutionieren diese populären Medien das *Siedeln*, das man von alters her als koloniale Landnahme kennt und das zwischen den Kriegen die Ränder der großen Städte ergreift. Indem sie es als ultimative Lösung des gegenwärtigen Lebens propagieren, das ganz dem reduzierten Handlungsspielraum des Einzelnen in der neuen Massen- und Mediengesellschaft entspricht, machen sie das Siedeln zum eigentlichen Modellfall des modernen Wohnproblems. In massenhafter Vereinzelung tritt das moderne Wohnen beim *Logieren* auf. Von den proletarischen Schlafgängern über die mondänen Sanatoriumsgäste bis zu den Passagieren in den Schiffskabinen des Neuen Bauens umfasst es das ganze gesellschaftliche Spektrum, es wird durch ökonomische und politische Umstände allerdings immer wieder neu codiert.

Dort, wo dieses vereinzelte Wohnen auf feindlichem Gebiet stattfindet, wird es zum *Hausen*. Dieses Schicksal wünschte man zwar nur seinem ärgsten Feind, es wird aber ausgerechnet für die Liebsten, die aus dem Weltkrieg zu Hunderttausenden nachhause kommen, in der Heimat bittere Realität. Beim *Campieren* wird dieses Schicksal zum Ideal des Neuen Menschen umstilisiert und im Zeichen von Wochenende, Freizeit und Sport zum Inbegriff des neuen Lebensgefühls in den Roaring Twenties heroisiert. Der traumatische Rahmen dieses modernen Nomadentums verschiebt sich dabei aber höchstens, ohne dass er sich ganz verflüchtigen würde. Noch deutlicher offenbaren sich die prekären Rahmenbedingungen des leichtfüßigen und ortsungebundenen Neuen Wohnens bei der mobilen Variante als mentalitätshistorischer Trigger: beim *Fahren*. Mit den technischen Utopien vom Leben im Wohnwagen oder auf dem Ozeandampfer führt diese moderne Wohnform stets auch den Alptraum aller Sesshaften, das sogenannte ›Volk der Fahrenden‹, als blinden Passagier mit. Damit das ideale Neue Wohnen möglichst planmäßig umgesetzt und real werden konnte, setzen viele Architekten und Anwälte der Architekturavantgarde darauf, dass die nachkommenden Generationen die modernen Formprinzipien von klein auf beim *Spielen* einübten. Die neu konfektionierten Verhaltensmuster sollten quasi intuitiv zur gesellschaftlichen Routine werden, damit die neuen Wohnformen und Wohnpraktiken umso länger und sicherer dauerten. Noch besser wäre es gewesen, wenn sie über das zeitliche Dasein der Bewohnerinnen und Bewohner hinaus bis in alle Ewigkeit währten: beim *Bleiben* in Gräbern und auf Friedhöfen, die nach den architektonischen Prinzipien der Neuen Sachlichkeit reformiert und nach den urbanistischen Plänen des Neuen Bauens reorganisiert wurden. Sie lieferten ihren Gläubigen die letztgültige Garantie dafür, definitiv in der Moderne zuhause bleiben zu können.

Von diesem ultimativen Zuhause-Bleiben kommt das Wohnen wortgeschichtlich her und darauf strebt es in der existenziellen Moderne auch wieder zu. Wer wohnen will, muss bleiben können. So lautet sein Bedingungssatz. Dabei ist das Besondere am Wohnen, dass es eben gerade nicht verharret und schön stillhält, wenn man es beobachten möchte. Will man verhindern, dass es sich in seinem Wesen und seiner Art verändert, dann muss man beim Zuschauen und Beschreiben des Wohnens jene Formen festzuhalten versuchen, in denen es sich ständig entzieht. Das hat keiner so klar erkannt wie der französische Experimentalschriftsteller und Alltagsbeobachter Georges Perec. In seiner genialen Wohnetüde *Espèces d'espaces* versucht sich Perec einmal einen Raum in seiner Wohnung vorzustellen, der ganz und gar nutzlos ist. Dieser Raum soll so vollkommen unnützlich sein, dass ihn sein Bewohner noch gar nie gesehen hat und deshalb auch

nicht wiedererkennen würde, sollte er ihn jemals entdecken. Auch wenn der mit allen Regeln der Kunst vertraute Perec dafür sämtliche Tricks aus der experimentellen Literatur ausprobiert und obwohl er sich bei seinen Kolleginnen und Kollegen nach weiteren Finten umschaute und sogar davon träumte, muss er einsehen, dass er sein Ziel bisher verfehlt hat und höchstwahrscheinlich nie erreichen wird. Aber gerade durch die Hoffnungslosigkeit des Versuchs schimmert das Wesen des Wohnens hindurch. Und dank seiner Vergeblichkeit wird für den schreibenden Beobachter am Ende so etwas wie die Grundformel für das Wohnenkönnen sichtbar: »Je ne suis jamais arrivé à quelque chose de vraiment satisfaisant«, bilanziert Perec. »Mais je ne pense pas avoir complètement perdu mon temps en essayant de franchir cette limite improbable : à travers cet effort, il me semble qu'il transparaît quelque chose qui pourrait être un statut de l'habitable ...« (PEREC: *Espèces d'espace*, 49). Perec wollte das Wohnen im Alltag beobachten. Er wollte das Wohnen sozusagen wohnend beschreiben. Doch gerade weil er mit diesem Gedankenexperiment etwas Unmögliches vorhatte und weil seine Schreibversuche danebengingen, hat sich das Ziel wie von Zauberhand selbst offenbart. Nur durch das vergebliche Versuchen zeigt sich das Wohnen schlechthin als Wohnbares oder Wohnhaftes.

Was bleibt am Ende von dem allem übrig? Wenn ich mit diesem Buch eine Einsicht vermitteln konnte, die von dauerhafterem Wert ist, dann ist es möglicherweise die Erfahrung, die Perec gemacht hat. So wie wir immer nur beiläufig wohnen, so können wir dieses Wohnen auch nur nebenbei beobachten und erkennen. Damit wären wir am Ende bei der Metaphysik unseres eigenen Alltags angekommen: bei der Alltäglichkeit des Wohnens. Und wenn wir schon da sind, dann darf ich meine Lektüreerfahrungen mit den historischen Wohntexten und Wohnbildern und meine oft vergeblichen Beschreibungsversuche vielleicht noch in eine letzte, bekenntnishafte Perspektive stellen. Sie mündet in die schlichte Einsicht, dass wir alle in unseren vier Wänden im Grunde nur Mieter sind, egal ob diese Wände uns gehören oder jemand anderem. In dieser Welt kann es für mich nach der Auseinandersetzung mit dem Wohndiskurs der historischen oder existenziellen Moderne keine ewigen Besitzenden mehr geben, sondern höchstens angemessene, eingebaute oder falsche. So gelesen, klingt die IKEA-Parodie *Lebst du noch oder wohnst du schon?* am Ende dieses Buches nicht weniger visionär als der IKEA-Slogan *Wohnst du noch oder lebst du schon?*, mit dem es in der Einleitung begonnen hat. Die letzte Bleibe, um die es beim Wohnen zu guter Letzt geht, ist eine, in der wir Menschen allein um den Preis unserer Endlichkeit zuhause bleiben können.



## Literaturverzeichnis

- ACHTEN, Udo: »Denn was uns fehlt, ist Zeit«. *Geschichte des arbeitsfreien Wochenendes*. Köln 1988.
- ALEXANDER, Christopher, ISHIKAWA, Sara, SILVERSTEIN, Murray: *A Pattern Language*. Towns, Buildings, Construction. New York 1977.
- ALTENBERG, Peter: »Architekt für Innen-Einrichtung, P.A.«. In: *Kunst. Monatsschrift für Kunst und alles Andere* (1903), H. 3, XI.
- ARBURG, Hans-Georg von: »Sage mir wie du baust und ich sage dir wer du bist«. Physiognomik in der Architekturpublizistik der Weimarer Republik«. In: *Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag*. Hg. von Karl Pestalozzi und Ulrich Stadler. Zürich 2003, 165–200.
- »Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit«. Zur theoretischen Konstitution und Funktion von ›Stimmung‹ um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannsthal«. In: *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Hg. von Kerstin Thomas. München 2010, 13–30.
- »Totenornamente. Siegfried Kracauer und der Kriegsgefallenenkult in der Weimarer Republik«. In: *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*. Hg. von Michael Gamper und Karl Wagner. Zürich 2014, 301–321.
- »The last dwelling before the last: Siegfried Kracauer's critical contribution to the Modernist housing debate in Weimar Germany«. In: *New German Critique* 47 (2020), H. 3, Nr. 141, 99–140.
- »Wohnungswanderungen. Adolf Loos und die Folgen einer Wiener Idee«. In: *Planen – Wohnen – Schreiben. Architekturtexte der Wiener Moderne*. Hg. von Sebastian Hackenschmidt, Roland Innerhofer und Detlev Schöttker. Wien 2021, 92–121.
- »Luxusarchen. Der Ozeandampfer als moderne Wohnutopie zwischen Autarkie, Abundanz und Askese«. In: *Orte des Überflusses. Zur Topographie des Luxuriösen*. Hg. von Hans-Georg von Arburg, Maria Magnin und Raphael Müller. Berlin, Boston 2022, 285–317.
- ARNHEIM, Rudolf: »Die Stuttgarter Werkbundausstellung«. In: *Die Weltbühne* Nr. 43, 25. Oktober 1927, 639–643.
- ARTARIA, Paul: *Schweizer Holzhäuser*. Basel 1936.
- ASCHENBECK, Nils: *Reformarchitektur. Die Konstituierung der Ästhetik der Moderne*. Basel 2016.
- BACHELARD, Gaston: *La Poétique de l'espace*. Paris 1957.
- BARTHES, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977.
- BARYKINA, Natalia: »The dissolution of the cities«. The Horseshoe settlement in Weimar Berlin«. In: *Urban History* 45 (2018), Nr. 3, 471–488.
- BAßLER, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne, 1910–1916*. Tübingen 1994.
- *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. München 2022.
- *Bau und Wohnung. Die Bauten der Weißenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des*

- Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaustellung »Die Wohnung«.* Stuttgart 1927.
- BAUM, Vicki: *Menschen im Hotel.* Berlin 1929.
- BECKER, Claudia: *Zimmer-Kopf-Welten. Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert.* München 1990.
- BEHNE, Adolf: »Das Zimmer ohne Sorgen. Wie unsere Kinder wohnen werden«. In: *Uhu* 3 (1926), H. 1, 22–35.
- *Der moderne Zweckbau.* München, Wien, Berlin 1926.
- *Neues Wohnen, Neues Bauen.* Leipzig 1927.
- *Eine Stunde Architektur.* Stuttgart 1928.
- *Wochenende und was man dazu braucht.* Schaubücher 26. Zürich, Leipzig 1931.
- BEHNE, Elfriede: »Selbstgemachtes Spielzeug«. In: *Wohnungswirtschaft. Zentralorgan für die Wohnungsfürsorge aller Städte, Gemeinden, Baugenossenschaften, Siedlungsgesellschaften und Mietervereine* 8 (1931), 397–399.
- BEHRENDT, Walter Curt: *Der Steg des neuen Baustils.* Stuttgart 1927.
- BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften* (GS). Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 Bde. Frankfurt a. M. 1972–1992.
- *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe* (WuN). Hg. von Christoph Göttsche und Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv. Frankfurt a. M. 2008 ff.
- BERGDOLL, Barry, MARTIN, Reinhold (Hg.): *Foreclosed. Rehousing the American dream.* New York 2012.
- BINDER, Hartmut: *Kafkas Welt. Eine Lebenschronik in Bildern.* Reinbek b. Hamburg 2008.
- BLOCH, Ernst: *Gesamtausgabe* (GA). 16 Bde. Frankfurt a. M. 1959–1980.
- *Spuren.* Berlin 1930.
- BORRMANN, Norbert: *Paul Schultze-Naumburg 1869–1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich.* Essen 1989.
- BRECHT, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA). Hg. von Werner Hecht u. a. 33 Bde. Berlin, Frankfurt a. M. 1988–2000.
- *Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien.* Hg. von Wolfgang Gersch und Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1969.
- BREUER, Marcel: »Metallmöbel und moderne Räumlichkeit«. In: *Das Neue Frankfurt* 2 (1928), Nr. 11/12, 11 f.
- BRÜGGEMANN, Heinz: »Walter Benjamin und Sigfried Giedion oder die Wege der Modernität«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (1996), 443–474.
- BRUNNER, Otto: »Das ›Ganze Haus‹ und die alteuropäische ›Ökonomik‹«. In: Ders.: *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte.* Zweite Aufl. Göttingen 1968, 103–127.
- BUCOVICH, Mario von: *Berlin. Das Gesicht der Stadt.* Mit einem Geleitwort von Alfred Döblin. Berlin 1928.

- BURCHARD, Carl: *Gutes und Böses in der Wohnung in Bild und Gegenbild. Grundlagen für neues Wohnen*. Leipzig, Berlin 1933.
- BURCKHARDT, Lucius (Hg.): *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament*. Stuttgart 1978.
- CANETTI, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*. München, Wien 1980.
- CHAMISSO, Adelbert von: *Sämtliche Werke in zwei Bänden (SW)*. Hg. von Werner Feudel und Christel Laufer. München 1982.
- CLAUS, Sylvia: *Harry Rosenthal (1892–1966). Architekt und Designer in Deutschland, Palästina, Großbritannien*. Zürich 2006.
- COLOMINA, Beatriz: *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge (MA), London 1994.
- DE CERTEAU, Michel, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre: *L'invention du quotidien*. Bd. 1: *Arts de faire*. Bd. 2: *Habiter, cuisiner*. Paris 1980.
- Deutscher Wohnungsbau. Überblick über Umfang, Praxis und Aufgaben der Wohnungsbautätigkeit deutscher Großstädte*. Erste Folge. Dresden 1928.
- DIEM, Karl: *Schwimmende Sanatorien. Eine klimato-therapeutische Studie*. Leipzig, Wien 1907.
- DÖBLIN, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (1929)*. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hg. von Werner Stauffacher. Zürich, Düsseldorf 1996.
- DOS PASSOS, John: *Manhattan Transfer. Der Roman einer Stadt*. Berlin 1927.
- DURTH, Werner: *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970*. Braunschweig 1986.
- EBERHARD, Katrin: *Maschinen zuhause. Die Technisierung des Wohnens in der Moderne*. Zürich 2011.
- EISEN, Markus: *Vom Ledigenheim zum Boardinghouse. Bautypologie und Gesellschaftstheorie bis zum Ende der Weimarer Republik*. Berlin 2012.
- EKICI, Didem: »From Rikli's Light-and-air Hut to Tessenow's Patenthouse. Körperkultur and the Modern Dwelling in Germany 1890–1914«. In: *The Journal of Architecture* 13 (2008), 379–406.
- ELSAESSER, Thomas: »Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen«. In: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 2: *Weimarer Republik 1918–1933*. Hg. von Klaus Kreimeier, Antje Ehmman und Jeanpaul Goergen. Stuttgart 2005, 381–409.
- ENGELS, Friedrich: »Zur Wohnungsfrage« (1872/73). In: *Marx-Engels-Werke (MEW)*, Bd. 18. Berlin 1976, 209–287.
- L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique (1920–1925)*. Reprint. New York 1968.
- FALLADA, Hans: *Kleiner Mann, was nun?* Berlin 1932.
- FALKE, Jakob von: *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*. Wien 1871.
- FALCKENBERG, Otto: »Peter Altenberg, der Redakteur«. In: *Freistatt (1903)*, H. 54, 891–892.
- FISCHER, Norbert: *Vom Gottesacker zum Krematorium. Eine Sozialgeschichte der Friedhöfe in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien 1996.
- FLEIßER, Marieluise: »Die möblierte Dame mit dem mitleidigen Herzen«. In: *Berliner Tageblatt*, 21. Dezember 1929 (ohne Seitenzählung).

- FONTANE, Theodor: *Werke, Schriften und Briefe* (Werke). Hg. von Walter Keitel. München 1962–1997.
- FOUCAULT, Michel: *Raymond Roussel*. Paris 1963.
- FRANKLIN, Raquel, AURELI, Pier Vittorio, ANTONAS, Aristide: *Hannes Meyer. Co-op Interieur*. Leipzig 2015.
- FRANK, Hartmut, SCHUBERT, Dirk (Hg.): *Lesebuch zur Wohnungsfrage*. Köln 1983.
- FREUD, Sigmund: »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5 (1917), 1–7.
- FUHRMEISTER, Christian, KAPPEL, Kai (Hg.): *War Graves, War Cemeteries, and Memorial Shrines as a Building Task, 1914–1989. Die Bauaufgabe Soldatenfriedhof/Kriegsgräberstätte zwischen 1914 und 1989*. In: *RIHA Journal, Special issue* 2017. (Articles 0150-0176) <https://doi.org/10.11588/riha.2017.1>
- GANTNER, Joseph: »Steine der Lebenden«. In: *Das Neue Frankfurt* 2 (1928), H. 6, 103–108.
- GEIST, Johann Friedrich, KÜRVERS, Klaus: *Das Berliner Mietshaus 1862–1945. Eine dokumentarische Geschichte von »Meyer's-Hof« in der Ackerstraße 132–133, der Entstehung der Berliner Mietshausquartiere und der Reichshauptstadt zwischen Gründung und Untergang*. München 1984.
- Geschichte des Wohnens*. Hg. im Auftrag der Wüstenrot-Stiftung, Deutscher Eigenheimverein e. V. von Jürgen Reulecke u. a. 5 Bde. Stuttgart 1996–1999.
- GMEINER, Astrid, PIRHOFER, Gottfried: *Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*. Salzburg 1985.
- Gustav Lilienthal. Baumeister, Lebensreformer, Flugtechniker*. Ausstellungskatalog Landesarchiv Berlin. Mit Beiträgen von Hans J. Reichhardt u. a. Berlin 1989.
- GHANBARI, Nacim: *Das Haus. Eine deutsche Literaturgeschichte, 1850–1926*. Berlin, Boston 2011.
- GIEDION, Sigfried: *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*. Leipzig 1928.
- *Befreites Wohnen*. Schaubücher 14. Zürich, Leipzig 1929.
- *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (1941). Fourth Printing. Cambridge (MA) 1943.
- *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*. New York 1948.
- GOLDT, Max: *Die Radiotrinkerin. Ausgesuchte schöne Texte*. Zürich 1991.
- GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm u. a.: *Deutsches Wörterbuch (DWB)*. 17 Bde. Leipzig 1854–1971.
- GROEBNER, Valentin: »Außer Haus. Otto Brunner und die alteuropäische ›Ökonomik‹«. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 46 (1995), 69–80.
- GROPIUS, Walter, MEYER, Adolf, MUCHE, Georg: *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*. Bauhausbücher 3. München 1924.
- Grundschriften der deutschen Jugendbewegung*. Dokumentation der Jugendbewegung, Bd. 1. Hg. von Werner Kindt. Düsseldorf, Köln 1963.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich: 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*. Frankfurt a. M. 2001.
- GUNGA, Luise: »Zimmer frei«. *Berliner Pensionswirtinnen im Kaiserreich*. Frankfurt a. M. 1995.
- GUT, Albert (Hg.): *Der Wohnungsbau in Deutschland nach dem Weltkrieg. Seine Entwicklung unter der unmittelbaren und mittelbaren Förderung durch die deutschen Gemeindeverwaltungen*. München 1928.
- HAAG, Saskia: *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Br. 2012.

- HANEY, David H.: *When Modern was Green. Life and Work of Landscape Architect Leberecht Migge*. London 2010.
- HARRADEN, Beatrice: *Ships that Passes in the Night*. Leipzig 1894.
- HAUPTMANN, Gerhart: *Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters* (CA). Hg. von Hans-Egon Hass und Martin Machatzke. 11 Bde. Berlin 1962–1974.
- HAUSER, Heinrich: *Fahrten und Abenteuer im Wohnwagen*. Dresden 1935.
- HAYS, K. Michael: *Modernism and the Posthumanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge (MA), London 1992.
- HEGEMANN, Werner: *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietkasernenstadt der Welt*. Berlin 1930.
- HEIDEGGER, Martin: *Gesamtausgabe* (GA). Hg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann u. a. Frankfurt a. M. 1975 ff.
- HENDERSON, Susan R.: *Building Culture. Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926–1931*. New York 2013.
- HESSEL, Franz: *Spazieren in Berlin*. Leipzig, Wien 1929.
- HEYNE, Moritz: *Das deutsche Wohnungswesen von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrhundert*. Leipzig 1899.
- HEYNEN, Hilde: »Architecture Between Modernity and Dwelling. Reflections on Adorno's Aesthetic Theory«. In: *Assemblage* 17 (1992), 78–91.
- HILBERSEIMER, Ludwig: *Großstadtarchitektur*. Stuttgart 1927.
- HILLEBRAND, Anne-Katrin: *Erinnerung und Raum. Friedhöfe und Museen in der Literatur*. Würzburg 2001.
- HIRTH, Georg: *Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*. Dritte Aufl. München, Leipzig 1886.
- HIRZEL, Stephan (Hg.): *Grab und Friedhof der Gegenwart. Im Auftrage des Reichsausschusses für Friedhof und Denkmal*. München 1927.
- HOBBSAWM, Eric: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914–1991*. London 1994.
- HOCHHÄUSL, Sophie: »Grass Roots Modernism. Architecture and Organization in Austrian Settlements and Allotment Gardens, 1921–1925«. In: *Reading the Architecture for Underprivileged Classes. A Perspective on the Protests and Upheavals in our Cities*. Hg. von Elleh Nnamdi. London, New York 2014, 119–136.
- HOFFMANN, Robert: »Die Geschichte vom ›Bretteldorf‹. ›Wilde‹ Siedler gegen das Rote Wien«. In: *Unterdrückung und Emanzipation. Festschrift für Erika Weinzierl*. Hg. von Rudolf G. Ardel, Wolfgang J. A. Huber und Anton Staudinger. Wien, Salzburg 1985, 195–219.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe* (SW). Hg. von Rudolf Hirsch u. a. 38 Bde. Frankfurt a. M. 1975–2015.
- HOLZ, Arno, SCHLAF, Johannes: *Papa Hamlet. Ein Tod*. Hg. von Fritz Martini. Stuttgart 1963.
- *Die Familie Selicke*. Hg. von Fritz Martini. Stuttgart 1966.
- HVATTUM, Mari: *Style and Solitude. The History of an Architectural Problem*. Cambridge (MA), London 2023.

- HUMM, Rudolf Jakob: *Das Linsengericht. Analysen eines Empfindsamen*. Freiburg i. Br. 1928.  
— *Das Linsengericht. Analysen eines Empfindsamen*. Neuausgabe. Zürich 1981.
- IBSEN, Henrik: *Dramen*. Hg. von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther. 2 Bde. München 1973.
- Innenräume. Räume und Inneneinrichtungsgegenstände aus der Werkbundausstellung »Die Wohnung«, insbesondere aus den Bauten der städtischen Weißenhofsiedlung in Stuttgart*. Hg. im Auftrage des Deutschen Werkbundes von Werner Gräff. Stuttgart 1928.
- JAEGGER, Roland: *Neue Werkkunst. Architekten-monographien der zwanziger Jahre, mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918–1933*. Berlin 1998.
- JANSER, Andres, RÜEGG, Arthur: *Hans Richter – Die neue Wohnung. Architektur – Film – Raum*. Baden 2001.
- JÜNGER, Ernst: *In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. von Helmuth Kiesel. 2 Bde. Stuttgart 2013.
- JUNGHANNS, Kurt: *Das Haus für alle. Zur Geschichte der Vorfertigung in Deutschland*. Berlin 1994.
- JUST, Adolf: *Kehrt zur Natur zurück! Die wahre naturgemässe Lebensweise als einziges Mittel zur Heilung aller Krankheiten und Leiden des Leibes, des Geistes und der Seele. Das naturgemässe Bad, Licht und Luft, Erdkraft, naturgemässe Ernährung* (1896). Zweite Aufl. Stapelburg-Harz 1897.
- KÄHLER, Gert: *Architektur als Symbolverfall. Das Dampfervormotiv in der Baukunst*. Braunschweig, Wiesbaden 1981.
- KAFKA, Franz: *Schriften, Tagbücher, Briefe. Kritische Ausgabe (KKA)*. Hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1982 ff.
- KAMPFMEYER, Hans: *Siedlung und Kleingarten*. Wien 1926.
- KAUFMANN, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*. Wien, Leipzig 1933.
- KERR, Alfred: »Die Ratten. Erstaufführung im Lessing-Theater«. In: *Der Tag* (Berlin), Jg. 11, Nr. 13, 15. Januar 1911 (Illustrierter Teil, Ausgabe A, ohne Seitenzählung).
- KESSEL, Martin: *Herrn Brechers Fiasko*. Stuttgart 1932.
- KIEREN, Martin: *Hannes Meyer. Dokumente zur Frühzeit. Architektur- und Gestaltungsversuche 1919–1927*. Heiden 1990.
- KING, Peter: *Private Dwelling. Contemplating the Use of Housing*. London, New York 2004.
- KIRSCH, Karin: *Die Weißenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellung »Die Wohnung« – Stuttgart 1927*. Stuttgart 1987.
- KLINGER, Sebastian P.: »Veronal Sleep. White Market Drugs and Public Health in Arthur Schnitzler's *Fräulein Else*«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 98 (2024), 83–104.
- KLUGE, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22., völlig neu bearbeitete Aufl. Berlin, New York 1989.
- KOCH, Alexander: »Die Kunst im Leben des Kindes«. In: *Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes* 1 (1904), I–IV.

- KÖPPEN, Edlef: *Heeresbericht*. Berlin-Grunewald 1930.
- *Vier Mauern und ein Dach. Heiteres um einen Hausbau*. Berlin 1934.
- KOLMAR, Gertrud: »Möblierte Dame (mit Küchenbenutzung) gegen Haushaltshilfe« (1939). In: Dies.: *Die Dramen*. Hg. von Regina Nörtemann. Göttingen 2005, 145–154.
- KRACAUER, Siegfried, Werke. Hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. 16 Bde. Frankfurt a. M. 2004–2012.
- KRETZER, Max: *Meister Timpe*. Stuttgart 1976.
- KRIEG, Nina A.: »Schon Ordnung ist Schönheit«. *Hans Grässels Münchner Friedhofsarchitektur (1894–1929), ein ›deutsches‹ Modell?* München 1990.
- Kriegergräber im Felde und daheim*. Hg. im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. München 1917.
- KUBISCH, Ulrich: *Wohnwagen. Geschichte, Technik, Ferienzeit*. Berlin 1998.
- KULLMANN, Katja: *Die singuläre Frau*. München, Berlin 2022.
- LAUFFER, Ines: *Poetik des Privattraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*. Bielefeld 2011.
- LE CORBUSIER [Charles-Édouard Jeanneret-Gris]: »Les maisons ›Voisin‹«. In: *L'Esprit Nouveau* 2 (1920), 211–215.
- »Maisons en série«. In: *L'Esprit Nouveau* 13 (1921), 1525–1542.
- *Vers une architecture*. Paris 1923.
- *Toward an Architecture*. Introduction by Jean-Louis Cohen. Translation by John Goodman. Los Angeles 2007.
- *Une maison – un palais. A la recherche d'une unité architecturale*. Paris 1928.
- LE CORBUSIER [Charles-Édouard Jeanneret-Gris], JEANNERET, Pierre: *C'œuvre complète* (OC). 8 Bde. Zürich, Basel 1929–1970.
- LEITNER, Maria: *Hotel Amerika*. Berlin 1930.
- LETHEN, Helmut: *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des ›Weißen Sozialismus‹*. Stuttgart 1970.
- *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M. 1994.
- LIEBMANN, Irina: *Berliner Mietshaus. Begegnungen und Gespräche*. Halle a. d. S. 1982.
- LILIENTHAL, Anna, LILIENTHAL, Gustav: *Wege der Technik. Die Lilienthals*. Stuttgart, Berlin 1930.
- LINKE, Angelika: *Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1996.
- LINSE, Ulrich: *Ökopax und Anarchie. Eine Geschichte der ökologischen Bewegungen in Deutschland*. München 1986.
- »Reformschuhe und Sandalen. Der Aufbruch der Alternativbewegung in Deutschland um die Jahrhundertwende«. In: »Wahr sein kann man.« *Zu Leben und Werk von Emil Strauß (1866–1960)*. Hg. von Bärbel Rudin. Pforzheim 1990, 29–40.
- LODERER, Benedikt: *Die Landesverteidigung. Eine Beschreibung des Schweizerzustands*. Zürich 2012.
- LOOS, Adolf: »Das Heim«. In: *Das Andere. Ein Blatt zur Einfuehrung abendlaendischer Kultur in Oesterreich* (1903), Nr. 1, 8–9.

- »Das Schlafzimmer meiner Frau«. In: *Kunst. Monatsschrift für Kunst und alles Andere* (1903), H. 1, XII–XIII.
- *Wohnungswanderungen*. Privatdruck. Wien 1907.
- *Ins Leere gesprochen 1807–1900*. Paris, Zürich 1921.
- *Trotzdem 1900–1930*. Innsbruck 1931.
- LOTZ, Wilhelm: *Wohnlaube und Siedlerheim. Wie bau ich und was brauch ich?* Berlin 1932.
- LUKÁCS, Georg: *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1916). Berlin 1920.
- MANN, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher* (GFKA). Hg. von Heinrich Detering u. a. Frankfurt a. M. 2001 ff.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich: *Werke* (MEW). Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED. 46 Bde. Berlin 1956–1989.
- MAY, Ernst: »Die Erweiterung des neuen Frankfurter Hauptfriedhofes«. In: *Das Neue Frankfurt* 2 (1928), Nr. 6, 100–103.
- »Fünf Jahre Wohnungsbautätigkeit in Frankfurt a. M.«. In: *Das Neue Frankfurt* 4 (1930), Nr. 2/3, 21–70, und Nr. 4/5, 77–132.
- MAZUR, Jennie: *Die »schwedische« Lösung. Eine kultursemiotisch orientierte Untersuchung der IKEA-Werbespots in Deutschland*. Würzburg 2013.
- MELCHERT, Herbert: *Die Entwicklung der deutschen Friedhofsordnungen*. Dessau 1929.
- MEYER, Hannes: »Das Theater Co-op«. In: *Das Werk* 11 (1924), H. 12, 329–332.
- »Die Siedlung Freidorf«. In: *Das Werk* 12 (1925), H. 2, 40–51.
- »Die Neue Welt«. In: *Das Werk*, 13 (1926), H. 7, 205–224.
- »das propagandatheater co-op«. In: *bauhaus* 2 (1927), Nr. 3, 5.
- »die neue welt«. In: *Kritisk Revy* (März 1928), H. 1, 14–20.
- MEYER, Hannes, BARD, Jean: »Das Theater Co-op«. Programmblatt (1924). In: *Hannes Meyer, Architekt 1889–1954. Schriften der zwanziger Jahre*. Reprint. Baden 1990.
- MEYER, Peter: *Moderne Schweizer Wohnhäuser*. Zürich 1928.
- [PM.]: »Werkbundfilm ›Die neue Wohnung‹«. In: *Das Werk* 18 (1931), H. 1, 28 f.
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig: »Gelöste Aufgaben. Eine Forderung an unser Bauwesen«. In: *Die Bauwelt* 14 (1923), H. 52, 719 f.
- MIGGE, Leberecht: *Jedermann Selbstversorger! Eine Lösung der Siedlungsfrage durch neuen Gartenbau*. Jena 1919.
- *Deutsche Binnen-Kolonisation. Sachgrundlagen des Siedlungswesens*. Berlin-Friedenau 1926.
- MÖLLER, Werner, MÁČEL, Otakar: *Ein Stuhl macht Geschichte*. München 1992.
- MOOS, Stanislaus von (Hg.): *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*. Zürich, Berlin 1987.
- MORLANG, Werner: *Ich begnüge mich, innerhalb der Grenzen unserer Stadt zu nomadisieren ...«.* Robert Walser in Bern. Bern, Stuttgart, Wien 1995.
- MUSIL, Robert: *Gesammelte Werke* (GW). Hg. von Adolf Frisé. 2 Bde. Reinbek b. Hamburg 1978.

- MUTHESIUS, Hermann: *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. 3 Bde. Berlin 1904–1905.
- *Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten* (1907). Vierte Aufl. München 1925.
- »Mein Haus in Nikolassee«. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 23 (1909), H. 1, 1–21.
- *Wie baue ich mein Haus?* München 1917.
- *Kleinhaus und Kleinsiedlung*. München 1918.
- *Kann ich auch jetzt noch mein Haus bauen?* München 1920.
- NERDINGER, Winfried (Hg.): *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*. München etc. 2007.
- NEUMEYER, Fritz: »Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne«. In: *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*. Hg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider. Stuttgart 1994, 15–31.
- NEURATH, Otto: *Österreichs Kleingärtner- und Siedler-Organisation*. Wien 1923.
- NOVY, Klaus, FÖRSTER, Wolfgang: *Einfach bauen. Genossenschaftliche Selbsthilfe nach der Jahrhundertwende. Zur Rekonstruktion der Wiener Siedlerbewegung*. Wien 1991.
- OECHSLIN, Werner: *Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*. Zürich, Berlin 1994.
- »Raumplan« versus »Plan libre«. In: *Daidalos* 42 (1991), 76–83.
- OESTERLE, Günter: »Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert«. In: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F. 22 (2013), 543–557.
- OSTWALD, Hans: *Das Zillebuch*. Unter Mitarbeit von Heinrich Zille. Berlin 1929.
- PATER, Walter: *The Collected Works*. Hg. von Lesley Higgins, David Latham u. a. 10 Bde. Oxford 2019 ff.
- PEHNT, Wolfgang: »Der Neue Mensch und der Alte Adam. Zum Menschenbild des Neuen Bauens«. In: *Ernst May 1886–1970*. Hg. von Claudia Quiring, Wolfgang Voigt, Peter Cachola Schmal und Eckhard Herrel. München 2011, 99–109.
- PEREC, Georges: *Espèces d'espace*. Paris 1974.
- *Träume von Räumen*. Aus dem Franz. von Eugen Helmlé. Bremen 1990.
- *La vie, mode d'emploi*. Paris 1978.
- PFEMFERT, Franz (Hg.): *1914–1918. Eine Anthologie*. Berlin-Wilmersdorf 1916.
- PLESSNER, Helmuth: »Grenzen der Gemeinschaft« (1924). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1981.
- POLGAR, Alfred: *Schwarz auf Weiß*. Berlin 1929.
- POMMER, Richard, OTTO, Christian F.: *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago, London 1991.
- PRANGE, Regine: *Das Kristalline als Kunstsymbol: Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in der Kunsttheorie der Moderne*. Hildesheim 1991.
- PROUST, Marcel: *A la recherche du temps perdu*. Hg. von Jean-Yves Tadié u. a. 4 Bde. Paris 1987–1989.
- RAMER, Philipp: *Der »bessere Dreibund«. Zur medialen und intermedialen Formation der Wiener*

- Moderne bei Peter Altenberg, Karl Kraus und Adolf Loos.* Thèse de doctorat. Université de Genève, 2022 (doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:165552).
- RASCH, Heinz, RASCH, Bodo: *Wie bauen? Bau und Einrichtung der Werkbundsiedlung am Weissenhof in Stuttgart 1927.* Mit einem Vorwort von Adolf Behne. Stuttgart [1927].
- RASCH, Heinz, RASCH, Bodo: *Der Stuhl.* Stuttgart 1928.
- REEH, Henrik: *Ornaments of the Metropolis. Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture.* Cambridge (MA), London 2004.
- REIDY, Julian: »Das ganze Haus«. Wilhelm Riehls *Die Familie* (1855) und Thomas Manns *Buddenbrooks*«. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 106 (2014), 583–617.
- REIFENBERG, Benno: »Tote Steine. Zur Friedhofsordnung in Frankfurt«. In: *Frankfurter Zeitung, Stadtblatt*, 29. Februar 1928, 1–2.
- RICHTER, F.[riedrich] A.[dolf] & Cie.: *Designs of Architectural Models to be erected with Richter's »Anchor-Blocks« No. 12 new series / Bauvorlagen für Richters Anker-Steinbaukasten No. 12 neue Folge.* New York, Leipzig [um 1900].
- RIEHL, Wilhelm Heinrich: *Die Familie.* Stuttgart 1854.
- RIESMAN, David: *The Lonely Crowd. A Study of Changing American Character.* New Haven (CT) 1950.
- RILKE, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden (WKA).* Hg. von Manfred Engel. Frankfurt a. M. 1996–2003.
- ROBINSON, Julia Williams: *Institution and Home. Architecture as Cultural Medium.* Amsterdam 2006.
- ROTH, Alfred: *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Fünf Punkte zu einer neuen Architektur von Le Corbusier und Pierre Jeanneret.* Stuttgart 1927.
- ROTH, Joseph: *Hotel Savoy.* Berlin 1924.
- *Werke.* Hg. von Klaus Westermann. 6 Bde. Köln 1991.
- ROUSSEL, Raymond: »Tourisme précurseur – La villa nomade«. In: *L'illustration*, 27. Februar 1926, [Annonces], 18.
- *Comment j'ai écrit certains de mes livres.* Paris 1935.
- RUKSCHCIO, Burkhardt, SCHACHEL, Roland: *Adolf Loos. Leben und Werk.* Salzburg, Wien 1982.
- RYKWERT, Joseph: *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History.* New York 1972.
- SALDERN, Adelheid von: *Häuserleben. Zur Geschichte städtischen Arbeiterwohnens vom Kaiserreich bis heute.* Bonn 1995.
- SANDBERG, Mark B.: *Ibsen's Houses. Architectural Metaphor and the Modern Uncanny.* Cambridge 2015.
- SAUERMAN, Eberhard: »Der Schützengraben in der Lyrik des 20. Jahrhunderts und in der Realität des Kriegs«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30 (2005), H. 2, 62–103.
- SCHAUKAL, Richard: *Die Mietwohnung. Eine Kulturfrage.* Darmstadt 1907.
- »Adolf Loos. Geistige Landschaft mit vereinzelter Figur im Vordergrund«. In: *Innen-Dekoration* 19 (1908), 252–259.
- SCHEEBART, Paul: *Glasarchitektur.* Berlin 1914.
- *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman.* München, Berlin 1914.

- SCHIVELBUSCH, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München 1977.
- SCHLAF, Johannes: »Das neue Denkmal in Weimar«. In: *Frühlicht* 4 (Sommer 1922), 106–107.
- SCHMITTHENNER, Paul: *Das deutsche Wohnhaus*. Baugestaltung Erste Folge. Stuttgart 1932.
- SCHMOLLER, Gustav: »Ein Mahnruf in der Wohnungsfrage«. In: *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich* 11 (1887), Nr. 2, 1–24.
- SCHNELL, Dieter: *Bleiben wir sachlich! Deutschschweizer Architekturdiskurs 1919–1939 im Spiegel der Fachzeitschriften*. Basel 2005.
- SCHNITZLER, Arthur: *Fräulein Else*. Berlin, Wien, Leipzig 1924.
- SCHOR, Ruth: »German Reception«. In: *Ibsen in Context*. Hg. von Narve Fulsås und Tore Rem. Cambridge 2021, 166–174.
- SCHÜRMAN, Uta: *Komfortable Wüsten. Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar 2015.
- SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: *Hausbau*. Kulturarbeiten, Bd. 1. München 1901.
- *Das Schloss*. Kulturarbeiten, Bd. 6. München 1910.
- *Saalect. Bilder von meinem Hause und Garten in der Thüringer Landschaft*. Berlin 1927.
- *Das Gesicht des deutschen Hauses*. Kulturarbeiten. Neue Ausgabe, Bd. 4. München 1929.
- SCHULZ, Hans, BASLER, Otto: *Deutsches Fremdwörterbuch*. 7 Bde. Erste Aufl. Berlin, New York 1913–1988. Zweite Aufl. Völlig Neubearbeitet im Institut für Deutsche Sprache. Berlin, New York 1995 ff.
- SEGER, Cordula: *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*. Köln 2005.
- SEGNINI, Elisa: *Fragments, Genius and Madness. Masks and Mask-making in the Fin-de-siècle Imagination*. Cambridge 2021.
- SELLE, Gert: *Die eigenen vier Wände. Wohnen als Erinnern*. Berlin 2011.
- SEMPER, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig 1851.
- SIGRIST, Albert [Alexander Schwab]: *Das Buch vom Bauen*. Berlin 1930.
- SOLENSKY, Jeanne: »Deconstructing a Scrapbook House«. In: *The Ephemera Journal* 22 (2020), Nr. 3/1, 4–10.
- SPRENGEL, Peter: »Gerhart Hauptmann: »Die Ratten«. Vom Gegensatz der Welten in einer Mietskaserne«. In: *Dramen des Naturalismus. Interpretationen*. Stuttgart 1988, 243–282.
- STAM, Mart, MOSER, Werner Max: »Das Altersheim der Henry und Emma Budge-Stiftung«. In: *Das Neue Frankfurt*, 4 (1930), H. 7, 158–176.
- STALDER, Laurent: *Hermann Muthesius (1861–1927). Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf*. Zürich 2008.
- STEINMANN, Martin (Hg.): *CIAM, Internationale Kongresse für Neues Bauen. Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. Dokumente 1928–1939*. Basel, Stuttgart 1979.
- STIEGLER, Bernd: *Reisender Stillstand. Eine kleine Geschichte der Reisen im und um das Zimmer herum*. Frankfurt a. M. 2010.
- STINDE, Julius: *Frau Wilhelmine. Aus dem Leben der Hauptstadt. Der Familie Buchholtz Dritter Theil*. Berlin 1886.

- STRAUSS, Emil: *Das Riesenspielzeug*. München 1935.
- SZATMARI, Eugen: *Das Buch von Berlin. Was nicht im »Baedeker« steht*. München 1927.
- TAUT, Bruno: »Die Erde eine gute Wohnung«. In: *Die Volkswohnung* 1 (1919), H. 4, 45–48.
- *Die Auflösung der Städte, oder: Die Erde eine gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur Alpen Architektur*. Hagen 1920.
- *Ein Wohnhaus*. Stuttgart 1927.
- TESSENOW, Heinrich: *Hausbau und dergleichen*. Berlin 1916.
- TEYSSOT, Georges: *Die Krankheit des Domizils. Wohnen und Wohnbau 1800–1930*. Braunschweig 1989.
- *A Topology of Everyday Constellations*. Cambridge (MA) 2013.
- THIEKÖTTER, Angelika u. a. (Hg.): *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glaushaus*. Basel, Berlin, Boston 1993.
- THORNBURG, David A.: *Galloping Bungalows. The Rise and Demise of the American House Trailer*. Hamden (CT) 1991.
- THÜNCKER, Arnold: *Mit Sack und Pack und Gummiboot. Die Geschichte des Campings*. Leipzig 1999.
- TUCHOLSKY, Kurt [Kaspar Hauser]: »Häuser«. In: *Die Weltbühne* Nr. 43, 25. Oktober 1927, 643.
- [Theobald Tiger]: »Sonntagmorgen, im Bett«. In: *Berliner Illustrierte Zeitung* 37 (1928), Nr. 19, 783.
- TUCHOLSKY, Kurt, HEARTFIELD, John: *Deutschland, Deutschland über alles*. Berlin 1929.
- UHLIG, Günther: »Siedlungskonzepte Migges und ihre reformpolitische Bedeutung«. In: *Leberecht Migge, 1881–1935. Gartenkultur des 20. Jahrhunderts*. Hg. vom Fachbereich Stadt- und Landschaftsplanung der Gesamthochschule Kassel. Lilienthal b. Bremen 1981, 96–119.
- UTZ, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a. M. 1998.
- »Im Nomadenzelt des Feuilletons. Robert Walsers Schreiben zwischen Literatur und Zeitung, zwischen Bern und Berlin«. In: *Literatur und Zeitung. Fallstudien aus der deutschsprachigen Schweiz von Jeremias Gotthelf bis Dieter Bachmann*. Hg. von Stefanie Leuenberger. Zürich 2016, 105–118.
- VALÉRY, Paul: *Œuvres*. Hg. von Jean Hytier. 2 Bde. Paris 1960.
- VALENTIN, Karl: *Sämtliche Werke in acht Bänden (SW)*. Hg. von Helmut Bachmaier und Manfred Faust. München 1991–1997.
- VEBLEN, Thorstein: *Theory of the Leisure Class* (1899). With an Introduction by John Kenneth Galbraith. Boston 1973.
- »Verfassung des Deutschen Reichs«. Hg. vom Reichsministerium des Innern, Berlin. In: *Reichsgesetzblatt* Nr. 152, 11. August 1919, 1383–1418.
- VIDLER, Anthony: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (MA) 1992.
- VON ARBURG, Hans-Georg: »»Sage mir, wie du baust, und ich sage dir, wer du bist!« Physiognomik in der Architekturpublizistik der Weimarer Republik«. In: *Im Lichte Lavaters. Lektüren zum 200. Todestag*. Hg. von Karl Pestalozzi und Ulrich Stadler. Zürich 2003, 165–200.
- »Haus Vaterland. Siegfried Kracauers Topodiagnostik der Moderne«. In: *Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken*. Hg. von Dorothee Kimmich und Sabine Müller. Berlin, New York 2020, 223–241.

- »The last Dwelling Before the Last: Siegfried Kracauer's Critical Contribution to the Modernist Housing Debate in Weimar Germany«. In: *New German Critique* 47 (2020), Nr. 141, 99–140.
- WAGNER, Martin: *Das wachsende Haus. Ein Beitrag zur Lösung der städtischen Wohnungsfrage*. Berlin, Leipzig 1932.
- *Das wachsende Haus. Ein Beitrag zur Lösung der städtischen Wohnungsfrage* (1932). Neuausgabe in der Reihe »Wohnungsfrage« des Hauses der Kulturen der Welt, Berlin. Mit Beiträgen von Tom Avermaete, Franziska Bolley, Ludovica Scarpa und Tatjana Schneider. Leipzig 2015.
- WALDEN, Herwarth: »Hochherrschaftlich mit Rothkohl«. In: *Frankfurter Zeitung*, Express-Abendblatt, 29. Februar 1928, 1.
- WALSER, Robert: *Das Gesamtwerk* (GW). Hg. von Jochen Greven. 13 Bde. Genf, Hamburg 1966–1975.
- Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*. Hg. vom Walter Benjamin Archiv, bearbeitet von Ursula Marx u. a. Frankfurt a. M. 2006.
- Wasmuths Lexikon der Baukunst*. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachleute hg. von G. Wasmuth. Schriftleitung: Leo Adler. 5 Bde. Berlin 1929–1937.
- WANGENHEIM, Inge von: *Mein Haus Vaterland. Erinnerungen einer jungen Frau*. Berlin 1950.
- WEGMANN, Thomas: »Wohnen, Werben, Reden. Über das (nicht nur) ästhetische Zuhause von und in Martin Kessles Roman *Herrn Brechers Fiasko*«. In: *Martin Kessel (1901–1990). Ein Autor der Klassischen Moderne*. Hg. von Stefan Scherer und Claudia Stockinger. Bielefeld 2004, 233–269.
- »Über das Haus. Prolegomena zur Literaturgeschichte einer affektiven Immobilie«. In: *Zeitschrift für Germanistik* N. F. 26 (2016), 40–60.
- WERFEL, Franz: *Die Geschwister von Neapel*. Berlin, Wien, Leipzig 1931.
- WICHARD, Norbert: *Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*. Bielefeld 2012.
- WIGLEY, Mark: *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge (MA), London 1995.
- WINKLER, Klaus-Jürgen: *Der Architekt Hannes Meyer. Anschauungen und Werk*. Berlin 1989.
- Wohnbedarf*. 2 Bde. Bd. 1: 1931–1956, 25 Jahre Wohnbedarf. Bd. 2: 1931–2006, 75 Jahre Wohnbedarf. Hg. von Arthur Rüegg. Zürich 2006.
- Die Wohnung für das Existenzminimum*. Hg. Internationale Kongresse für Neues Bauen und Städtisches Hochbauamt in Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1930.
- WHYTE, Iain Boyd: *Bruno Taut and The Architecture of Activism*. Cambridge 1982.
- WRIGHT, Frank Lloyd: *An Autobiography*. London, New York, Toronto 1932.
- YAGOU, Artemis: »More than a Toy Box. Dandanah and the Sea of Stories«. In: *Boxes. A Field Guide*. Hg. von Susanne Bauer, Martina Schlünder und Maria Rentetzi. Manchester 2020, 202–212.
- ZILIE, Johann: »Der ›Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e. V.‹ in der Weimarer Republik. Ein Beitrag zum politischen Denkmalkult zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus«. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 75 (1993), 445–478.
- ZILLE, Heinrich: »*Mein Milljöh*«. *Bilder aus dem Berliner Leben*. Mit einem Vorwort von Georg Hermann. Berlin 1913.
- *Berliner Geschichten und Bilder*. Berlin 1925.

ZINGUER, Tamar: *Architecture in Play. Intimations of Modernism in Architectural Toys*. Charlottesville, London 2015.

ZIMMERL, Ulrike: *Kübeldörfer. Siedlung und Siedlerbewegung im Wien der Zwischenkriegszeit*. Wien 2002.

ZWEIG, Arnold, ROSENTHAL, Harry: »Die Werkstatt Arnold Zweigs«. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 116 (1932), 101–108.

## Abbildungsnachweise

- Abb. 1 <https://www.fotocommunity.de/photo/ikea-lebst-du-noch-oder-wohnst-du-sch-rene-hoffmann/6925496> (15. 1. 2026).
- Abb. 2 Gustav Lilienthal, *Baumeister, Lebensreformer, Flugtechniker*, Ausstellungskatalog Landesarchiv Berlin, Berlin 1989, 93.
- Abb. 3 *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, hg. vom Walter Benjamin Archiv, bearb. von Ursula Marx u. a., Frankfurt a. M. 2006, 224.
- Abb. 4 Karin Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellung »Die Wohnung« – Stuttgart 1927*, Stuttgart 1987, 125.
- Abb. 5 Adolf Behne, *Eine Stunde Architektur*, Stuttgart 1928, 3.
- Abb. 6 Adolf Behne, *Eine Stunde Architektur*, Stuttgart 1928.
- Abb. 7 Paul Schultze-Naumburg, *Saaleck. Bilder von meinem Hause und Garten in der Thüringer Landschaft*, Berlin 1927, 37.
- Abb. 8 Arnold Zweig und Harry Rosenthal, »Die Werkstatt Arnold Zweigs«, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 116 (1932), 101.
- Abb. 9 Arnold Zweig und Harry Rosenthal, »Die Werkstatt Arnold Zweigs«, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau* 116 (1932), 106.
- Abb. 10 *Hermann Muthesius im Werkbund-Archiv*, eine Ausstellung des Werkbundarchivs im Martin-Gropius-Bau vom 11. Oktober bis 11. November 1990, Berlin 1990, 45.
- Abb. 11a Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (1924), 5. erweiterte Aufl., Leipzig 1928, 56.
- Abb. 11b Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (1924), 5. erweiterte Aufl., Leipzig 1928, 57.
- Abb. 12 Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (1924), 5. erweiterte Aufl., Leipzig 1928, 66.
- Abb. 13 Adolf Behne, *Eine Stunde Architektur*, Stuttgart 1928, [38].
- Abb. 14 Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, Zürich 1929, Bildteil, Abb. 26.
- Abb. 15 Heinz und Bodo Rasch, *Der Stuhl*, Stuttgart 1928.
- Abb. 16 Heinz und Bodo Rasch, *Der Stuhl*, Stuttgart 1928, 3.
- Abb. 17 Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietkasernenstadt der Welt*, Berlin 1930, Tafel 60.
- Abb. 18 Heinrich Zille, »*Mein Milljöh*«. *Bilder aus dem Berliner Leben*, Berlin 1913, 56 f.
- Abb. 19 Adolf Behne, *Neues Wohnen, Neues Bauen*, Leipzig 1927, [4].
- Abb. 20 Adolf Behne, *Neues Wohnen, Neues Bauen*, Leipzig 1927, 95.
- Abb. 21 Adolf Behne, *Neues Wohnen, Neues Bauen*, Leipzig 1927, 96.

- Abb. 22 © Ullstein Bild, Schützenstraße 15–17, 10117 Berlin.
- Abb. 23 Fritz Kahn, *Das Leben des Menschen*, Stuttgart 1923 (gefaltete Beilage).
- Abb. 24 Michael K. Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Cambridge (MA), London 1992, 177.
- Abb. 25 Leberecht Migge, *Deutsche Binnen-Kolonisation. Sachgrundlagen des Siedlungswesens*, Berlin 1926, 57.
- Abb. 26 Hannes Meyer, »die neue welt«, in: *Kritisk Revy*, H. 1, März 1928, 15.
- Abb. 27 Hannes Meyer, »Die Neue Welt«, in: *Das Werk* 7 (1926), 219.
- Abb. 28 Hannes Meyer und Jean Bard, »Das Theater Co-op. 1924. Programmblatt«, in: *Hannes Meyer, Architekt (1889–1954). Schriften der zwanziger Jahre im Reprint*, Baden 1990.
- Abb. 29 Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte, oder: Die Erde eine gute Wohnung*, Hagen 1920, Tafel 6.
- Abb. 30 Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Stuttgart 1927.
- Abb. 31 Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Stuttgart 1927.
- Abb. 32 Heinrich Zille, »Mein Milljöh«. *Bilder aus dem Berliner Leben*, Berlin 1913, 107.
- Abb. 33 Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen. 85 Bilder erläutert von S. Giedion*, Zürich 1929.
- Abb. 34a Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen. 85 Bilder erläutert von S. Giedion*, Zürich 1929, Bildteil, Abb. 63 und 64.
- Abb. 34b Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen. 85 Bilder erläutert von S. Giedion*, Zürich 1929, Bildteil, Abb. 65.
- Abb. 35 Richard Döcker, *Terrassentyp. Krankenhaus, Erholungsheim, Hotel, Bürohaus, Einfamilienhaus, Siedlungshaus, Miethaus und die Stadt*, Stuttgart 1928, 6.
- Abb. 36 Karl Diem, *Schwimmende Sanatorien. Eine klimato-therapeutische Studie*, Leipzig, Wien 1907, Falttafel (Anhang).
- Abb. 37 *Die Wohnung für das Existenzminimum. Auf Grund der Ergebnisse des II. Internationalen Kongresses für Neues Bauen, sowie der vom Städtischen Hochbauamt in Frankfurt am Main veranstalteten Wander-Ausstellung*, Frankfurt a. M. 1930, 206.
- Abb. 38 Joseph Roth, *Hotel Savoy*, Berlin 1924.
- Abb. 39 Ludwig Hilberseimer, *Großstadtarchitektur*, Stuttgart 1927, 19.
- Abb. 40a Wikimedia Commons, [https://de.wikipedia.org/wiki/Leben\\_und\\_leben\\_lassen\\_\(Erster\\_Weltkrieg\)#/media/Datei:Open\\_air\\_cookery\\_near\\_Miraumont-le-Grand\\_\(4688544674\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Leben_und_leben_lassen_(Erster_Weltkrieg)#/media/Datei:Open_air_cookery_near_Miraumont-le-Grand_(4688544674).jpg) (15. 1. 2026).
- Abb. 40b © bpk-Bildagentur, Fotografie: Felix H. Man.
- Abb. 41 Privatsammlung des Verfassers.
- Abb. 42 Privatsammlung des Verfassers.
- Abb. 43 © bpk-Bildagentur, Fotografie: Anonym.
- Abb. 44 Mart Stam und Werner Max Moser, »Das Altersheim der Henry und Emma Budge-Stiftung in Frankfurt a. M.«, in: *Das Neue Frankfurt* 4 (1930), H. 7, 161.
- Abb. 45 Mart Stam und Werner Max Moser, »Das Altersheim der Henry und Emma Budge-Stiftung in Frankfurt a. M.«, in: *Das Neue Frankfurt* 4 (1930), H. 7, 173.

- Abb. 46 Dr. Med. Pfirsch, »Kinderfürsorge in der Großstadt«, in: *Das Neue Frankfurt* 5 (1931), H. 4/5, 80.
- Abb. 47 Theobald Tiger [Kurt Tucholsky], »Sonntagmorgen, im Bett«, in: *Berliner Illustrierte Zeitung*, 37. Jg., 6. Mai 1928, Nr. 19, 783.
- Abb. 48 Adolf Behne, *Wochenende und was man dazu braucht*, Zürich 1931.
- Abb. 49 Adolf Behne, *Wochenende und was man dazu braucht*, Zürich 1931, 10 f.
- Abb. 50 Adolf Behne, *Wochenende und was man dazu braucht*, Zürich 1931, 19 f.
- Abb. 51 Adolf Behne, *Wochenende und was man dazu braucht*, Zürich 1931, 9 f.
- Abb. 52 Wilhelm Lotz, *Wohnlaube und Siedlerheim. Wie bau ich und was brauch ich?*, Berlin 1932.
- Abb. 53 Wilhelm Lotz, *Wohnlaube und Siedlerheim: Wie bau ich und was brauch ich?*, Berlin 1932.
- Abb. 54 ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv, Stiftung Luftbild Schweiz, Fotografie: Walter Mittelholzer (LBS\_MH01-006814, Public Domain Mark).
- Abb. 55 Adolf Just, *Kehrt zur Natur zurück! Die wahre naturgemässe Lebensweise als einziges Mittel zur Heilung aller Krankheiten und Leiden des Leibes, des Geistes und der Seele. Das naturgemässe Bad, Licht und Luft, Erdkraft, naturgemässe Ernährung*, 2. Aufl., Stapelburg-Harz 1897, 103.
- Abb. 56 Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlin 1916, 67.
- Abb. 57 Kurt Junghanns, *Das Haus für alle. Zur Geschichte der Vorfertigung in Deutschland*, Berlin 1994, 45.
- Abb. 58 Walter Gropius, Adolf Meyer und Georg Muche, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, Bauhausbücher 3, München 1924, 8.
- Abb. 59 Walter Gropius, Adolf Meyer und Georg Muche, *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, Bauhausbücher 3, München 1924, 14.
- Abb. 60 Martin Wagner, *Das wachsende Haus. Ein Beitrag zur Lösung der städtischen Wohnungsfrage*, Berlin 1932, 56.
- Abb. 61 Martin Wagner, *Das wachsende Haus. Ein Beitrag zur Lösung der städtischen Wohnungsfrage*, Berlin 1932, 60.
- Abb. 62 Martin Wagner, *Das wachsende Haus. Ein Beitrag zur Lösung der städtischen Wohnungsfrage*, Berlin 1932, 149.
- Abb. 63 Adolf Loos, »Das Schlafzimmer meiner Frau«, in: *Kunst. Monatsschrift für Kunst und alles Andere* (1903), H. 1, XII–XIII.
- Abb. 64 Peter Altenberg, »Architekt für Innen-Einrichtung, P.A.«, in: *Kunst. Monatsschrift für Kunst und alles Andere* (1903), H. 3, XI.
- Abb. 65 Paul Artaria, *Schweizer Holzhäuser*, Basel 1936, 68 f.
- Abb. 66 Heinz und Bodo Rasch, *Wie bauen? Bau und Einrichtung der Werkbundsiedlung am Weissenhof in Stuttgart 1927*, mit einem Vorwort von Adolf Behne, Stuttgart [1927], 14.
- Abb. 67 Heinz und Bodo Rasch, *Wie bauen? Bau und Einrichtung der Werkbundsiedlung am Weissenhof in Stuttgart 1927*, mit einem Vorwort von Adolf Behne, Stuttgart [1927], 167.
- Abb. 68 *Schwäbisches Heimatbuch*, hg. vom Bund für Heimatschutz in Württemberg und Hohenzollern von Felix Schuster, Stuttgart 1941, 31.

- Abb. 69a Adolf Loos, *Wohnungswanderungen*, Wien 1907, [14].
- Abb. 69b Adolf Loos, *Wohnungswanderungen*, Wien 1907, [15].
- Abb. 70 Adolf Loos, *Wohnungswanderungen*, Wien 1907, [18].
- Abb. 71 Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Cŕuvre complŕte 1929–34*, Zŕrich 1935, OC II, 26.
- Abb. 72 Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Cŕuvre complŕte 1929–34*, Zŕrich 1935, OC II, 27.
- Abb. 73 Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Cŕuvre complŕte 1929–34*, Zŕrich 1935, OC II, 25.
- Abb. 74 Alfred Roth, *Zwei Wohnhŕuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Fŕnf Punkte zu einer neuen Architektur von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart 1927, 15.
- Abb. 75 Le Corbusier, »Les maisons ›Voisin‹«, in: *L'Esprit Nouveau*, No. 2 (1920), 211.
- Abb. 76 Le Corbusier, »Maisons en serie«, in: *L'Esprit Nouveau*, No. 13 (1921), 1525.
- Abb. 77 Le Corbusier, »Maisons en serie«, in: *L'Esprit Nouveau*, No. 13 (1921), 1538.
- Abb. 78 Raymond Roussel [?], *La Villa Nomade*, in: *L'Illustration*, 27. Februar 1926, 18.
- Abb. 79 Heinrich Hauser, *Fahrten und Abenteuer im Wohnwagen*, Dresden 1935, Frontispiz und Titelblatt.
- Abb. 80 Heinrich Hauser, *Fahrten und Abenteuer im Wohnwagen*, Dresden 1935, nach 144.
- Abb. 81 Privatbesitz.
- Abb. 82 Adolf Behne, »Das Zimmer ohne Sorgen«, in: *Uhu*, 3. Jg., H. 1, 3. Oktober 1926, 22–35, Abb. 32–33 (linke Bildhŕlfte).
- Abb. 83 *Kind und Kunst. Monatsschrift fŕr die Pflege der Kunst im Leben des Kindes*, hg. von Alexander Koch, 1. Jg., Darmstadt 1904/05, vorderer Deckel des ersten Jahresbandes.
- Abb. 84 Richard Mŕller (Architekt), »Preisgekrŕnter Entwurf zu einem Kinder-Schlafzimmer von Richard Mŕller–Wien, Motto: ›Donau-Weibchen‹« (Bildlegende), in: *Kind und Kunst*, 1. Jg. (1904/05), 140.
- Abb. 85 Wilhelm Thiele (Regierungs-Baumeister), »›Kinder-Schlafzimmer‹ und Spielzeug ›Puppen-Schlafzimmer‹« (Bildlegende), in: *Kind und Kunst*, 1. Jg. (1904/05), 207.
- Abb. 86 Elfriede Behne, »Selbstgemachtes Spielzeug«, in: *Wohnungswirtschaft. Zentralorgan fŕr die Wohnungsfŕrsorge aller Stŕdte, Gemeinden, Baugenossenschaften, Siedlungsgesellschaften und Mietervereine* 8 (1931), 399.
- Abb. 87 © Centre Canadien d'Architecture, The Norman Brosterman Collection, 1920, rue Baile, Montrŕal, Quŕbec, Canada.
- Abb. 88 E.[riedrich] A.[dolf] Richter & Cie., *Designs of Architectural Models to be erected with Richter's ›Anchor-Blocks‹ No. 12 new series. Bauvorlagen fŕr Richters Anker-Steinbaukasten No. 12 neue Folge*, New York, Leipzig [1900].
- Abb. 89 *Architektonische Rundschau. Skizzenblŕtter aus allen Gebieten der Baukunst*, Stuttgart 1902, H. 3, Tafel 23.
- Abb. 90 *Kriegergrŕber im Felde und daheim*, hg. im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Mŕnchen 1917, Tafel 11.
- Abb. 91 *Kriegergrŕber im Felde und daheim*, hg. im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Mŕnchen 1917, Tafel 48.
- Abb. 92 Albert Sigrist [Alexander Schwab], *Das Buch vom Bauen*, Berlin 1930, 37.

- Abb. 93 Johannes Schlaf, »Das neue Denkmal in Weimar«, in: *Frühlicht*, Nr. 4 (Sommer 1922), 107.
- Abb. 94 Ernst May, »Die Erweiterung des neuen Frankfurter Hauptfriedhofes«, in: *Das Neue Frankfurt 2* (1928), Nr. 6, 101.
- Abb. 95 Joseph Gantner, »Steine der Lebenden«, in: *Das Neue Frankfurt 2* (1928), Nr. 6, 103.
- Abb. 96 © Deutsches Literaturarchiv, Schillerhöhe 8–10, Marbach a. Neckar, Nachlass Siegfried Kracauer.