30. April 2011

Präzise Unschärfe

In der Bauhausstadt Dessau wird Walter Gropius' Direktorenhaus in Form einer zeitgenössischen Adaption wiederaufgebaut

Jürgen Tietz 30. April 2011

Seit Jahren wird in Dessau über den Umgang mit dem zerstörten Direktorenhaus von Walter Gropius gestritten. Jetzt planen die Berliner Architekten Bruno, Fioretti, Marquez seinen Wiederaufbau in Form einer zeitgenössischen Adaption.

Kann man eine verlorene Ikone der Moderne durch eine Rekonstruktion zurückgewinnen? Seit Jahren entstehen in Deutschland – und nicht nur dort – verlorene Bauten neu. Doch eignen sich solche Rekonstruktionen, welche die technische Reproduzierbarkeit des zerstörten Originals vorgaukeln, tatsächlich, um städtebauliche Leerstellen wieder aufzufüllen? Die Berliner Architekten Pietro Bruno, Donatella Fioretti und Pepe Marquez (BFM-Architekten) verneinen das vehement. Daher schlagen sie beim Direktorenhaus von Walter Gropius in Dessau einen anderen Weg ein. In der ostdeutschen Stadt wogt seit über einem Jahrzehnt ein Streit darüber, wie mit dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Gropius-Haus und seinem Nachbarn, der ebenfalls zerstörten Hälfte des Doppelhauses Feininger/Moholy-Nagy, umzugehen sei (NZZ 17. 3. 09). Dabei spielen nicht allein Architektur- und Geschichtsbilder oder denkmalpflegerische Grundsätze eine Rolle. Ebenso wichtig sind ökonomische und touristische Interessen. Schliesslich

stellt das Erbe des Bauhauses eine wichtige Einnahmequelle der strukturschwachen Stadt dar.

Adaption einer Ikone

Mitte der 1920er Jahre verwirklichte der charismatische Gründer des Bauhauses, Walter Gropius, die Wohn- und Atelierhäuser für die am nahen Dessauer Bauhaus lehrenden Meister. Den Auftakt bildete seine eigene Direktorenvilla, der sich drei Doppelhäuser für die Grossmeister des Bauhauses anschlossen. Inmitten einer Gartenlandschaft gelegen, präsentierten sich die plastisch durchgeformten Kuben als Antwort der Moderne auf die Villenarchitektur der Gründerzeit. Es war eine programmatische Avantgarde für Besserverdienende. Nicht umsonst wurden die Meisterhäuser auch unter den Bauhäuslern schnell als «unsozial und formalistisch» kritisiert. Ihren Aufstieg zu Ikonen der Moderne verhinderte das nicht, obwohl sie nur für kurze Zeit die reine Bauhauslehre veranschaulichen konnten. Dafür sorgten die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg sowie die Beschädigungen der DDR-Zeit, in deren Frühphase das Neue Bauen keinen guten Stand besass. So verschwanden die erhaltenen gebliebenen Bauteile unter Anbauten und Kaminen, hinter Sprossenfenstern und Rauputz, von denen sie erst nach 1990 mehr oder weniger rekonstruierend befreit wurden. An die Stelle des kriegszerstörten Hauses Gropius trat bereits 1956 das sogenannte Haus Emmer, ein traditionelles Wohnhaus mit Satteldach, das auf dem erhaltenen Kellergeschoss des Gropius-Hauses errichtet wurde. Die im Krieg verloren gegangene Haushälfte von Moholy-Nagy blieb dagegen frei.

Nach langer Diskussion und gescheiterten Ansätzen, das Direktorenhaus zurückzugewinnen, haben nun Bruno, Fioretti, Marquez einen Bauauftrag erhalten. Nicht zuletzt wegen der unzureichenden Dokumentation des Direktorenhauses sieht ihr Entwurf keine Rekonstruktion vor – gleichwohl aber die Rückgewinnung seiner verlorenen Kubatur. Dabei gehen die Berliner Architekten von der Idee der «Unschärfe» aus: Wie auf einer nicht ganz scharfen historischen Fotografie entziehen sich das Direktorenhaus und die Haushälfte von Moholy-Nagy dem präzisen Blick – und das, obwohl sie fest im kollektiven Gedächtnis der Moderne verankert sind. Für ihren Ansatz ziehen Bruno, Fioretti, Marquez nicht nur die wenigen Fotos aus der Entstehungszeit als Referenzen heran, sondern auch Beispiele aus der Gegenwartskunst, wie die ab 1997 entstandenen Architekturfotos von Hiroshi Sugimoto. Diese zeigen die tausendfach reproduzierten Ikonen der Architekturmoderne in bewusster Unschärfe. Indem sie sich auf dem schmalen Grat zwischen Wiedererkennen und Verfremdung bewegen, eröffnen sie einen neuen Blick auf Altbekanntes.

Die Idee der Unschärfe als künstlerischen Konzepts schildert der Kunsthistoriker Wolfgang Ulrich in seinem im Wagenbach-Verlag erschienenen Buch als eine Entwicklung seit der Romantik. Gleichwohl besitzt die Unschärfe mit dem Sfumato der Renaissancemalerei eine noch tiefer in die Kunstgeschichte hinabreichende Bedeutung als Stilmittel. Im 20. Jahrhundert entwickelte sich dann die Unschärfe an der Schnittstelle zwischen Malerei und Fotografie weiter. Heute ist für Ulrich die Unschärfe «zu einem selbstverständlichen Element der Bildrhetorik geworden, verfügbar wie die Schraffur oder Grisaille und in vielen

Œuvres verankert: Sie gehört zum festen Repertoire.» So erzeugt der Einsatz der Unschärfe einerseits eine vermeintlich (postmodern) romantisierende Gegenposition zur klassischen Moderne, die sich ja gerade durch ihre technische Klarheit und Präzision in Bauten auszeichnete. Andererseits schafft Unschärfe einen Freiraum für Doppelbödigkeit, für Uneindeutigkeit und individuelle Interpretierbarkeit. Dadurch eignet sie sich als konzeptuelle Strategie für eine reflexive Moderne, die die differenzierte Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Einflüssen auf die (eigene) Geschichte nicht als einen Gegensatz zur zeitgemässen Modernität ihrer Kunstwerke versteht.

Präzision als Voraussetzung

Das Konzept der Unschärfe, das anstelle einer Rekonstruktion der verlorenen Gropius-Bauten eine Annäherung an diese Ikonen vorschlägt, verlangt in der Bauausführung überraschenderweise ein Höchstmass an Präzision. So verzichten die Architekten einerseits auf bauliche Details wie Terrassengeländer, Fensterrahmen und Brüstungen. Andererseits aber sollen die scharfkantigen Gebäudekuben, die monolithisch aus weissem Dämmbeton gegossen werden, das Direktorenhaus und die zerstörte Doppelhaushälfte präzise umreissen. Und auch für die Fenster ist Genauigkeit gefordert: Sie werden aus transluzenten Harzblöcken bestehen, die bündig in die Fensteröffnungen eingefügt werden. Das Zusammentreffen des millimetergenau zu bearbeitenden Werkstoffes Harz und des demgegenüber eher unpräzisen Betons, der vergleichsweise hohe Toleranzen besitzt, bedeutet für Planer wie Handwerker eine Herausforderung.

Im Gegensatz zur monolithischen Betonhülle soll der Innenausbau der Neubauten aus Holz erfolgen. Dabei gehen die Architekten wiederum vom historischen Vorbild aus: Durch Addition und Subtraktion von Wänden und Böden der ursprünglichen Grundrissdisposition soll das Raumprogramm der Häuser an die jeweiligen Erfordernisse angepasst werden. So dient das Direktorenhaus künftig als Empfangsgebäude für die Meisterhaussiedlung, während der Hausteil Mohly-Nagy der Kurt-Weil-Gesellschaft zur Verfügung steht. Ziel ist es, die ursprüngliche Raumerfahrung für Nutzer und Besucher – zumindest theoretisch – erfahrbar werden zu lassen, obwohl die Grundrisse nicht rekonstruiert werden. Das differenzierte Konzept von Bruno, Fioretti, Marquez wird von der Denkmalpflege des Landes Sachsen-Anhalt unterstützt, und auch die internationale Denkmalschutzorganisation Icomos, die zuvor auf eine Rekonstruktion gedrängt hatte, zeigte sich einverstanden. Der Startschuss für die letzte Etappe bei Umbau und Rückgewinnung des Meisterhaus-Ensembles ist der Abriss von Haus Emmer in diesem Frühjahr. Selbst der stellt eine Herausforderung dar, ist doch der denkmalgeschützte historische Keller des Direktorenwohnhauses zu erhalten.

Je tiefer der Blick hinab in die Geschichte gerichtet ist, desto grösser wird die Unschärfe des einzelnen Objekts, gehen mit dem zeitlichen Abstand doch Detailwissen und die unmittelbare Erfahrung der jeweiligen Architektur verloren. Solche historischen Unschärfen spiegeln sich fast zwangsläufig in dem Verhältnis zwischen Bild und Abbild, zwischen einem verlorenen Original und seiner modernen Wiederholung wider. Daher fügt sich die Annäherung von Bruno,

Fioretti, Marquez an das Direktorenwohnhaus von Walter Gropius in verwandte Strategien bei der Auseinandersetzung mit historischen Gebäuden und architektonischen Leerstellen. Mit ihnen werden Verlust oder Beschädigung eines Originals nicht nur als Mangel begriffen, sondern auch als eine Chance, um durch die Reparatur eine neue Lesart zu erschliessen. Dabei tritt an die Stelle der blossen Imitation eine Adaption oder Verfremdung. Sie ist vergleichbar dem Einstellen des Schärfegrads beim Blick durch ein Objektiv, mittels dessen die Nähe oder Ferne zum (verlorenen) Originalobjekt ausgelotet wird.

Unter diesem Blickwinkel kommt der Sanierung und Aufstockung des alten Gotthard-Hospizes durch die Basler Architekten Quintus Miller und Paola Maranta exemplarische Bedeutung zu – und das nicht nur, weil sie sich wie Bruno, Fioretti, Marquez beim Innenausbau einer Holzständerkonstruktion bedient haben. Legt man Abbildungen des alten Hospizes aus der Zeit vor und nach dem 2010 abgeschlossenen Umbau nebeneinander, so wirkt es, als wäre die Prägnanz des Bauwerks durch die Eingriffe von Miller & Maranta noch gesteigert worden, als hätten die Architekten durch das Drehen an einem imaginären Rädchen den Blick für das Wesen des Hauses gestärkt. Das drückt sich in der um ein zusätzliches Geschoss erhöhten Silhouette des Hospizes ebenso aus wie in der knapper geschnittenen Dachkante oder der homogenen neuen Dachfläche.

Ähnlich exemplarisch wird die Auseinandersetzung mit der Geschichte von Roger Diener bei seinem wiederaufgebauten Flügel des Berliner Naturkundemuseums vorgeführt. Die Leerstelle eines Bombenschadens aus dem Zweiten Weltkrieg hat

Diener durch eine Betonplombe gefüllt. Sie nimmt die Struktur der angrenzenden Flächen des gründerzeitlichen Backsteinbaus bis in die Gliederung der Holzfenster hinein auf – aber indem sie sie in eine komplett geschlossene graue Betonkonstruktion transformiert und damit in ein anderes Material übersetzt. In dieser reparierenden Neuinterpretation bleibt der Nachklang der Beschädigung ebenso spürbar wie die Rückgewinnung der geschlossenen Gesamtwirkung. Damit wird eine Antwort auf die Frage nach der Lesbarkeit von unterschiedlichen Architekturschichten gegeben.

Bleibt die Frage nach dem individuellen und kollektiven Fundus, aus dem heraus sich Architekten beim Entwurfsprozess bedienen. Es sind die ewig alten Referenzpunkte der Moderne: Abstraktion und Transformation sowie der kulturelle Kontext. Die spanischen Architekten Fuensanta Nieto und Enrique Sobejano haben dies vor einigen Jahren anhand eines Textes aufgezeigt, aus dem sie in mehreren Stufen willkürlich Buchstaben entfernten, bis dessen Verständlichkeit kaum mehr gewährleistet war. Die Zahl der Leerstellen und der Grad der Abstraktion definieren dabei letztlich jene Matrix, deren sich die Spanier in ihren Entwürfen bedienen. Im Fall ihres 2010 mit dem Aga-Khan-Preis für Architektur ausgezeichneten Archäologischen Museums in Medina Azahara bei Córdoba führte dies zu einer halb in die Erde eingegrabenen weissen Ausstellungsarchitektur mit rotem Cortenstahl-Dach. Deren Form erinnert an den Grundriss der alten Palaststadt Medina Azahara, die Farbe aber an das Rot und Weiss der Ruinen. Dabei lassen sowohl die Materialverwendung als auch die Formensprache keinerlei Zweifel an der Modernität des Museums aufkommen.

Mehrschichtige Lesbarkeit

Natürlich bieten diese Beispiele keine schnell übertragbaren Patentrezepte für einen geschichts- und denkmalgerechten Umgang mit Architektur. Sie beschreiben vielmehr eine Haltung und weisen bei aller Unterschiedlichkeit der einzelnen Projekte einen Weg auf, wie es dank differenzierter Adaption oder Transformation gelingt, der verfälschenden Banalität imitierender, jeder Rekonstruktion innewohnender Reproduktion zu entgehen. Stattdessen ermöglichen sie eine vielschichtige Annäherung an ein verlorenes Objekt oder eine vorhandene Fehlstelle. Gerade durch die mehrschichtige Lesbarkeit dieser jeweils höchst spezifischen und objektgebundenen Auseinandersetzungen mit dem Original werden sie dessen historischer Bedeutung gerecht. Anstelle des zum Scheitern verurteilten Versuchs, durch eine Nachahmung den Verlust des Originals zu kompensieren, ermöglichen sie die Entstehung eines neuen Originals, das über seinen Vorgänger hinausweist.

Dabei zeigt sich nicht nur vor dem Hintergrund des ersten, gescheiterten Versuches, das Gropius-Haus in Dessau zurückzugewinnen, dass durchaus auch andere Wege möglich gewesen wären. So hätte man bei der Doppelhaushälfte Moholy-Nagy mit guten Gründen darüber nachdenken können, ob nicht das Offenlassen der Leerstelle der historischen Entwicklung der Meisterhaussiedlung angemessen gewesen wäre. Eine Lösung, die aber angesichts des hohen Nutzungsdrucks auf die Siedlung leider kaum eine Chancen auf Verwirklichung gehabt hätte. So werden nun im Rahmen der städtebaulichen Reparatur in Dessau zwar Doppelhaushälfte und Direktorenwohnhaus nicht 1:1 rekonstruiert, sehr

wohl aber die städtebauliche Situation. Gleichwohl entsteht aber gerade an jener Stelle, an der die beiden Doppelhaushälften Moholy-Nagy und Feininger künftig mit Beton und Putzoberfläche hart aufeinandertreffen, eine besonders spannungsvolle Nahtstelle der Geschichte.

MEHR ZUM THEMA

Bauhaus-Meisterhäuser in Dessau **Neue Zeitschicht**

Mittwoch, 14. Mai, 15:15

Dessaus neue Bauhaus-Meisterhäuser **Die Bauphilosophie der Lücke**

Samstag, 24. Mai, 05:30

COPYRIGHT © NEUE ZÜRCHER ZEITUNG AG - ALLE RECHTE VORBEHALTEN. EINE WEITERVERARBEITUNG, WIEDERVERÖFFENTLICHUNG ODER DAUERHAFTESPEICHERUNG ZU GEWERBLICHEN ODER ANDEREN ZWECKEN OHNE VORHERIGE AUSDRÜCKLICHE ERLAUBNIS VON NEUE ZÜRCHER ZEITUNG IST NICHT GESTATTET.