

die neue frau / weiblichkeit in der weimarer republik / frankreichs neue frauen / frauen am bauhaus / margarete schütte-lihotzky / grete leistikow / adelheid gnaiger



in dieser ausgabe

03 editorial

Dr. Eckhard Herrel

04 thema

Im Zeichen der Neuen Frau: Moderne, Weiblichkeit und Großstadtdiskurs in der Weimarer Republik

Dr. habil. Christiane Keim, Bremen

08 thema

Die Neue Frau in der Küche – die Entwicklung in Frankreich zwischen 1910 und 1940

Prof. Dr. Monique Eleb, Paris

11 thema

Die Architektin Margarete Schütte-Lihotzky

Dr. Eva B. Ottlinger, Wien

14 thema

„Ich kann mich nicht erinnern, meine Großmutter jemals mit einer Kamera gesehen zu haben.“

Die Fotografin Grete Leistikow

Rosemarie Wesp, Frankfurt am Main

16 thema

„Und nun tanzen Sie die Farbe Blau!“ –

Frauen am Bauhaus

Dr. Ulrike Müller, Weimar

20 thema

Adelheid Gnaiger. Vorarlbergs erste Architektin

Mag.^a Dr.ⁱⁿ Ingrid Holzschuh, Wien

22 thema

Die Neue Frankfurterin

Sabine Börchers, Frankfurt am Main

24 serie

Die Werkssiedlungen der Farbwerke Hoechst, Teil 2

Dr. Klaus Strzyz und Dr. Wolfgang Metternich

26 ernst-may-gesellschaft

May Meets Mackie Messer

Annika Sellmann, M.A.

28 ernst-may-gesellschaft

maykochen im Mai

Elisa Lecoïnte, M.A.

30 ernst-may-gesellschaft

Neue Gesichter bei der ernst-may-gesellschaft

Dr. Christos-N. Vittoratos, Dr. habil Wolfgang Voigt,

Annika Sellmann, M.A.

31 szene

„Wir sind Welterbe!“

Suse Kletzin, Stuttgart

32 szene

Buchbesprechung: Theoretikerinnen des Städtebaus

C. Julius Reinsberg, M.A.

33 szene

Buchbesprechung: Akteure des Neuen Frankfurt

Dr. Klaus Strzyz

34 nachrichten

35 impressum

Mercedes-Benz warb Ende der 1920er Jahren mit dieser Neuen Frau für seine Autos
(Foto: © Mercedes-Benz Classic)



Titelbild: Walter Dexel, Mädchen mit schwarzem Haar, 1968, Entwurf 1932 (Bild: Städtisches Museum Braunschweig)



Liebe Freundinnen und Freunde der ernst-may-gesellschaft!

Punkt, Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Gesicht der Neuen Frau, so könnte man – in Anlehnung an einen Kinderreim – das von Walter Dexel auf wenige, geografische Grundformen genial reduzierten Piktogramm der Neuen Frau beschreiben. Natürlich steckt sehr viel mehr dahinter als Bubikopf, Topfhut, auffällige Schminke und Charlestonkleid. „Mit dem Ende des deutschen Kaiserreichs ging eine umfangreiche Revision traditioneller Geschlechterrollen einher. Die Neue Frau der Weimarer Republik hatte viele Gesichter“, schreibt Christiane Keim in der Einleitung ihres grundlegenden Beitrags zum Schwerpunktthema dieses Heftes. Wir haben versucht, möglichst „viele Gesichter“ dieses Phänomens der Neuen Frau aufzuzeigen und nachzuspüren. Dabei beschränken wir uns nicht auf die Weimarer Republik, sondern schauen über deren geografische Grenzen hinaus – nach Österreich, Frankreich und Übersee.

Trotz des Umfangs dieses maybriefes, der schon lange kein ‚Brief‘ im herkömmlichen Sinn mehr ist, blieben viele Personen und einige Aspekte unberücksichtigt. Von den namhaften Fotografinnen, die für das Neue Frankfurt tätig waren, wird nur das Werk von Grete Leistikow näher beleuchtet – wie auch im Rahmen unserer aktuellen Sonderausstellung.

Ähnlich der sogenannten ‚Bauhaus-Frauen‘ hatten auch Ernst Mays spätere Frau Ilse und ihre Schwester Charlotte Hartmann eine künstlerische Ausbildung absolviert, in ihrem Fall an der Berliner Kunstgewerbeschule bei Bruno Paul. Von Ilses zeichnerischem Talent zeugen mehrere Skizzenbücher und einige Aquarelle, die sich erhalten haben. Nach der Heirat im Jahr 1921 beauftragte Ernst May die begabte Malerin Charlotte Hartmann mit expressionistischen Flachreliefs an einigen Siedlungshäusern und der künstlerischen Ausgestaltung des Musikzimmers im Breslauer Wohnhaus der Mays. Auf der ersten Bauhausausstellung 1923 in Weimar erwarb Ernst May für seine Frau einen Webstuhl und ermunterte sie, sich verstärkt der Weberei zuzuwenden. Im neuen Frankfurter Haus fand der Webstuhl auf der Empore im Wohnzimmer seinen adäquaten Platz. Über die wechselvollen Zeiten hinaus hat sich das Schiffchen mit eingprägter Jahreszahl 1923 erhalten und wird nun im ernst-may-haus gehütet. Wie bereits zuvor ihre Schwester Charlotte gibt auch Ilse May im weiteren Verlauf ihrer Ehe die künstlerischen Aktivitäten zugunsten ihrer Familie auf, eine keinesfalls seltene Entwicklung im Leben der Neuen Frau.

Die Dezember-Ausgabe des maybriefes wird sich schwerpunktmäßig der Neuen Musik widmen. Bis dahin wünsche ich Ihnen einen goldenen Herbst und viel Vergnügen mit dem vorliegenden Heft.

Dr. Eckhard Herrel, Vorstandvorsitzender

Im Zeichen der Neuen Frau: Moderne, Weiblichkeit und Großstadtdiskurs in der Weimarer Republik

Von Dr. habil. Christiane Keim, Bremen

Mit dem Ende des Deutschen Kaiserreichs ging eine umfangreiche Revision traditioneller Geschlechterrollen einher. Die Neue Frau der Weimarer Republik hatte viele Gesichter

Im Februar des Jahres 1929 erschien das Monatsheft der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* mit einem Cover, das den Blick der Leserinnen und Leser auf die von der Frankfurter Kunstschule organisierte Ausstellung neuester Stuhlmodelle lenken sollte. Auf dem Bild, genau in seiner Mitte platziert, ist eine hübsche junge Frau zu sehen, die auf einem von Ferdinand Kramer entworfenen Stuhl sitzt und uns über die Schulter hinweg anlächelt. Wie der für die Firma Thonet konzipierte Kramer-Stuhl als Objekt gehörte auch die porträtierte Frau als Akteurin in das direkte Umfeld der Frankfurter Moderneplanung: Erika Habermann, die auf dem Stuhl Probe saß, gehörte zum engen Freundeskreis der Heftgestalter Grete und Hans Leistikow; ein Jahr nach Erscheinen des Heftes wurde sie die Ehefrau von Hans Leistikow. Über die individuellen Züge hinaus kennzeichnen Kleidung und Frisur die Figur aber auch als einen Typus, der aufs Engste mit den 1920er Jahren und den seinerzeitigen Vorstellungen modernen Lebens verbunden war.

Die Neue Frau, von den politischen Frauenorganisationen im 19. Jahrhundert als Leitfigur im Kampf um Emanzipation und politische Partizipation aufgestellt, sollte in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zu einem Massenphänomen werden, das vor allem an seinen äußeren Merkmalen zu erkennen war. Klassischer Bubikopf oder jugenhafter Garconneschnitt, sportlicher Jumper oder kniekurze Hängekleider waren die Zeichen, die das Image einer zeitgenössischen Frauengeneration in rascher Folge zu prägen begannen. Während die frühe Frauenbewegung das Ideal der Neuen Frau von seinem emanzipatorischen Gehalt aus betrachtete, schienen entsprechende Vorstellungen

nun, da mit Frauenwahlrecht, verbesserten Bildungschancen und Erwerbsmöglichkeiten wichtige frauenpolitische Forderungen erfüllt waren, weitgehend überholt. Die Neue Frau, davon zeigten sich insbesondere die Jüngeren überzeugt, war soziale Realität geworden, die gewonnenen Freiheiten konnten nun selbstverständlich genutzt und durch ein verändertes Erscheinungsbild auch demonstrativ zum Ausdruck gebracht werden. In Wahrheit gestalteten sich die Verhältnisse allerdings doch um einiges komplizierter. Die Frage, welche Richtung Politik und Gesellschaft in der Weimarer Republik einschlagen sollten, welche Ziele es zu erreichen, welche Werte es zu etablieren galt, war Streitpunkt einer kontrovers geführten Debatte, an der gesellschaftliche Gruppierungen verschiedenster Lager teilhatten und die über die gesamte Dauer des ersten demokratischen Staates in Deutschland anhalten sollte. Die Bedeutung von Ehe und Familie und damit die Ausformung von Geschlechterrollen und Geschlechterbeziehungen standen im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen. Sich darüber zu verständigen, wie Frauen und Männer miteinander leben und arbeiten sollten, erwies sich als umso notwendiger, als sich die Voraussetzungen dafür grundlegend verändert hatten. Waren Frauen bereits während des Krieges infolge des Arbeitskräftemangels in die Berufstätigkeit eingestiegen, schuf der Ausbau des Dienstleistungssektors in den 1920er Jahren zusätzliche Anreize, das häusliche Umfeld zu verlassen. Letztlich war es aber weniger der Ausbau des Arbeitsmarktes, der den Modernisierungsprozessen den Stempel aufdrückte, als vielmehr die im Zuge des Dawes-Planes in Gang gesetzte Umstrukturierung der Arbeitsprozesse. Rationalisierung lautete der

aus den USA importierte Leitbegriff, nach dem die Produktionssysteme im Sinne maximaler Effizienz und Leistungssteigerung organisiert wurden. Der Rationalisierungsgedanke brachte einen neuen Typus ebenso des männlichen wie des weiblichen Arbeitnehmers hervor, einen Typus, dem die Rationalisierungsprogramme zum Handlungsmaßstab geworden waren und deren Maßgaben er an den Fließbändern der Fabriken und in den technisierten Büros umsetzte. Zu den engagierten Befürwortern der neuen Ideen gehörten Männer wie Frauen gleichermaßen. Für die Frauen war von besonderem Interesse, dass der Einzugsbereich der Rationalisierung über den Arbeitsplatz hinausreichte. Als ‚soziale Rationalisierung‘ erfasste er auch weite Bereiche des Privat- und Intimlebens. Wohnen und Haushalt, Sexualität und Fortpflanzung, seit jeher in der Zuständigkeit von Frauen, sollten fortan auf der Basis des Vernunftprinzips neu geregelt werden. Die sich damit eröffnende Aussicht, die ‚natürliche‘ Ordnung der Geschlechter mit ihren Rollenfixierungen durch ein Modell gleichberechtigter Partnerschaft ersetzen zu können und gleichzeitig den Alltag berufstätiger Frauen zu erleichtern, ließ viele in Vereinen und Interessengruppen organisierte Frauen zu Wortführerinnen der Rationalisierungsdoktrin werden.

Die Kompromisslosigkeit, mit der alle Lebensverhältnisse dem Veränderungsdruck ausgesetzt waren, provozierte allerdings auch heftigen Widerspruch. Gewerkschafter und Vertreter politisch-sozialwissenschaftlicher Theorien warnten vor einer Gleichsetzung von Rationalität und Zweckerationalität: Ein nur auf den wirtschaftlichen Nutzen gerichtetes Denken, hieß es dort, diene allein dem Profitstreben der Unternehmer und ließe Angestellte und Arbeiter zu seelenlosen ‚Fachmenschen‘ mutieren. Die drohende Vorstellung einer durchrationalisierten Frau stieß auf noch stärkere Vorbehalte, kollidierte sie doch mit der nach wie vor verbreiteten Zuordnung des Weiblichen zu Instinkthaftigkeit und Sensibilität. So einte männliche Kritiker und Vertreterinnen der Frauenorganisationen, selbst bei grundsätzlich positiver Einstellung gegenüber den Modernisierungsprozessen, die Sorge, das Rationalisierungsprinzip könne eine einseitige Orientierung der Frauen an Fachzielen bewirken und zur Vernachlässigung der Fürsorgepflichten führen. Die Kernfrage, die sich Experten und Expertinnen der Modernisierung stellten, galt der Vereinbarkeit von Berufstätigkeit und Familie. Wie Umfragen unter den jungen Berufstätigen ergaben, waren die an ein eigenes Einkommen und geregelte Freizeit gewöhnten Frauen immer weniger bereit, diese Privilegien zugunsten von Heim und Familie aufzugeben.



Erika Habermann auf dem Kramer-Stuhl, fotografiert von Grete Leistikow (Foto: Archiv der ernst-may-gesellschaft)

Kennzeichnend für solche im Grund widersprüchlichen, mindestens aber ambivalenten Einstellungen war die gedankliche Verbindung von Neuer Frau und Großstadt als den beiden Phänomenen, an denen sich die Veränderungen der neuen Zeit am auffälligsten zeigten. Für eine Frau, die in den Genuss einer selbständigen Existenz in der Großstadt gelangt war, konnte den skeptischen Stimmen zufolge die Rückkehr an den häuslichen Herd keinerlei Perspektiven mehr bieten. Mehr noch: Wenn die verlockenden Freiheiten, die sich junge Frauen, beeinflusst durch die Anonymität der Metropolen gönnten, auch eine sexuelle Freizügigkeit umfassten, dann konnten sie dem Bild der treu sorgenden Ehefrau und Mutter selbst bei reuevoller Umkehr kaum noch entsprechen. Solche Mahnrufe waren Reaktionen sowohl auf den alltäglich gewordenen Anblick der jungen Frauen im Stadtgetriebe wie auf die Darstellungen des Phänotyps Neue Frau in der Kunst sowie in Texten und Bildern, die in den Massenmedien verbreitet wurden und dadurch besonders wirksam ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gelangten. Für die Zeitgenossen müssen diese Darstellungen sich als nahezu omnipräsent angenommen haben. Künstler wie Otto Dix oder Christian Schad und Künstlerinnen wie Hannah Höch oder Jeanne Mammen schufen mit ihren Porträts von Großstadtlichen Standards der zeitgenössischen Porträtmalerei. Populäre Zeitschriften wie *Der Uhu* griffen auf die aktuelle

Form des Fotoessays zurück, um die Arbeitssituation von Frauen in den Städten vorzuführen. Schriftstellerinnen und Essayistinnen wie Irmgard Keun oder Vicki Baum machten die Leserinnen und Leser in Romanen oder feuilletonistischen Kurztexten mit Chancen und Gefahren eines Frauenlebens in der Reichshauptstadt Berlin vertraut. Ikonischen Status erreichten Repräsentationen der Neuen Frau aber in erster Linie in der Werbung und im Film. In der Werbung überwiegt das affirmativ gemeinte und zur Identifikation auffordernde Porträt der Neuen Frau als abenteuerlustige Autofahrerin, schick gekleidetes und geschminktes Girl oder mit Hilfe moderner Geräte mühelos Küche und Wohnräume bewirtschaftenden modernen Hausfrau. Auf den Wunsch nach Role models reagierten auch die zeitgenössischen Großstadtfilme, indem sie sich in vielen Fällen besonders an ein weibliches Publikum richteten und dessen Blickweisen reflektierten. In Produktionen wie *Die freudlose Gasse* (Georg Wilhelm Pabst, 1925) oder *Zuflucht* (Carl Froelich, 1928) stehen wie in der Literatur die Frauenfiguren und deren Erfahrungswelten im Vordergrund. Ebenso wie etwa in Irmgard Keuns Bestsellerroman *Das kunstseidene Mädchen* gilt hier die Aufmerksamkeit aber weniger der Verwirklichung des Traums vom neuen Leben als vielmehr den enttäuschten Erwartungen der hoffnungsvollen Großstadtbewohnerinnen; auch fernab der Provinz mussten diese erfahren, wie schnell sie an die Grenzen der Emanzipationsversprechen stießen.

Ins Auge fällt, wie häufig Bildprägungen der Neuen Frau auch im Kontext innovativer Architektur- und Wohnbauprojekte eingesetzt wurden. Die Schweizer Architekturzeitschrift *Das Werk* veröffentlichte 1927 einen Artikel des Architekten Hans Schmidt, der für ein radikales Umdenken in Architekturtheorie und -praxis eintritt. Die Traditionen einer veralteten Baukunst, fordert Schmidt darin, seien über Bord zu werfen, moderne Technik solle an die Stelle ästhetischen Geschmacks treten und die Befriedigung von Luxusansprüchen dem massenhaften Bedarf an kostengünstigen Wohnungen weichen. Die einzige Abbildung im Text ist eine aus Fotos und Textausschnitten zusammengefügte Collage: Darauf wird der Gegensatz von ‚alt‘ und ‚neu‘ anhand der Gegenüberstellung von historischen Bauwerken und modernen Skelettbauten sinnfällig ins Bild gesetzt. Während den Reproduktionen historischer Bauten eine Aufnahme der Venus von Milo zugeordnet wird, erscheint die Neue Frau zwischen den Stahlgerüsten der modernen Hochhausbauten. 1929 veröffentlichte Sigfried Giedion seine Programmschrift *Befreites Wohnen*, die einen knappen Textteil mit einer Vielzahl von Fotografien verbindet. Inmitten der Abbildungen von Wohnbauten findet sich die Darstellung einer jungen Frau im Tennisdress,

die Gesundheit und Attraktivität als Effekte der Neubauplanung anzeigt. Vier Jahre später ließ der Automobilkonzern Mercedes-Benz auf dem Gelände der Weissenhofausstellung, der ersten und einzigen Gesamtschau des Neuen Bauens in Deutschland, eine Fotostrecke aufnehmen. Auf den Bildern der Serie werden die neuesten Modelle der Luxusmarke mit den Wohnhäusern der Ausstellung und weiblichen Modellen zu Gruppenfotos arrangiert. Geht man die einzelnen Fotos durch, wird deutlich, dass mit dem Fahrzeugmodell jeweils auch das Erscheinungsbild des Modells wechselt. Vor dem Appartementhaus Mies van der Rohe posiert eine Dame mit pelzbesetzter Jacke vor der Hintertür einer großen Limousine; sie, so ließe sich vermuten, wartet auf ihren Chauffeur. Vor dem Doppelhaus Le Corbusiers ist dagegen eine Frau im sportlichen Kostüm zu sehen, einen Fuß lässig auf das Trittbrett eines Cabriolets aufgestellt. Die nächste Einstellung zeigt eben diese Frau am Steuer des Wagens, als Selbstfahrerin rauscht sie am meist beachteten Musterhaus der Ausstellung vorbei. Die Werbemaßnahme der Autofirma, die sicher auch die finanzkräftige Konsumentin im Auge hatte, verlässt sich auf die dem Publikum vertraute Lesbarkeit der Neuen Frau als Zeichen für Moderne und Modernität. Gleichzeitig reagiert sie aber auch auf die zahlreichen Facetten, in denen der Typus in der Alltagsrealität auftrat. Das in der Alltagswahrnehmung durchaus schillernde Profil der Neuen Frau und die Frage, wie sich die variierenden Züge des neuen Weiblichkeitsmodells kategorisieren ließen, beschäftigte Zeitungsmedien, Literatur und auch die Populärwissenschaft in den 1920er Jahren immer wieder. 1931, als die Werbefotos auf der Weissenhofsiedlung aufgenommen wurden, wies der Zeitgeist aber bereits in Richtung einer Zurückdrängung der progressiven Anteile des modernen Frauenbildes. Im gleichen Maße, indem die beruflichen Spielräume sich durch sozialpolitische Maßnahmen wie das Doppelverdienergesetz verengten, nahmen die Tendenzen zu, wieder auf die Werthaftigkeit traditioneller Vorstellungen von ‚wahrer Weiblichkeit‘ zu vertrauen. Die durchschlagende Wirkungskraft der Neuen Frau blieb von kurzer Dauer.

Das Neue Frankfurt sah die Verhältnisse 1929, als das Februarheft mit seinem Umschlagbild herauskam, offenbar noch etwas optimistischer. Zwar schwebt der Kramerstuhl mit der darauf Sitzenden gewissermaßen im bodenlosen Raum. Die beiden aufeinander zulaufenden dunklen Balken des Grafikdesigns wirken jedoch innerhalb des Bildaufbaus wie ein starker Gegenzug. Sie fangen den Stuhl und die exemplarische Bewohnerin des Neuen Frankfurt auf und verankern sie symbolisch im Modernediskurs, für den die Frankfurter Planungen wegweisend waren.



Ende der 1920er Jahre warb der Autohersteller Mercedes-Benz mit archetypischen Neuen Frauen vor der Kulisse der Weissenhofsiedlung für seine neuen Modelle (Fotos: © Mercedes-Benz Classic)

Zum Weiterlesen

Grossmann, Atina: Eine ‚neue Frau‘ im Deutschland der Weimarer Republik?, in: Gold, Helmut/Koch, Annette (Hrsg.): *Fräulein vom Amt*. Prestel Verlag. München 1993, S. 136 – 161.

Orland, Barbara: Emanzipation durch Rationalisierung? Der „rationelle Haushalt“ als Konzept institutionalisierter Frauenpolitik in der Weimarer Republik, in: Reese, Dagmar u.a. (Hrsg.): *Rationale Beziehungen? Geschlechterverhältnisse im Rationalisierungsprozeß*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1993, S. 222 – 250.

Sykora, Katharina: Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, in: Dies. u.a. (Hrsg.): *Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*. Jonas Verlag. Marburg 1993, S. 9 – 24.

Die Autorin

Dr. habil. Christiane Keim ist Kunsthistorikerin. Nach mehrjähriger Tätigkeit in Museen, Denkmalpflege sowie in der universitären Lehre und Forschung arbeitet sie seit 2010 als Universitätslektorin am Institut für Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen und ist Assoziierte Wissenschaftlerin am Mariann Steegmann Institut.



Anzeige



Möbel

Einbau-Möbel & -Küchen
Nischenlösungen
Restaurierung

Boden

Verlegung & Reparatur von
Fertigparkett & Laminat

Franz Kowolik-Seufert

FFM · Hedderheimer Ldstr. 151

✉ info@moresbo.de

☎ 0179 54 52 501

Die Neue Frau in der Küche – die Entwicklung in Frankreich zwischen 1910 und 1940

Von Prof. Dr. Monique Eleb, Paris

Mit der Veränderung der Frauenrolle um die Zeit des Ersten Weltkriegs ändert sich auch die Küchenarbeit. Der Platz der Küche im Haus und in der Familie definiert sich neu. Das Selbstverständnis der Frau wechselt von familiärer Hingabe hin zu arbeitsteiliger Dienstleistung

Die Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg ist gleichermaßen geprägt von einer sich abzeichnenden Wandlung der Frauenrolle wie auch von Veränderungen in der Küchenarbeit. Der Platz der Küche im Haus und in der Familie definiert sich neu. Auf einmal bemühen sich zahlreiche Zeitungsartikel, der Frau Ratschläge zu erteilen, wie sie ihre Küche organisieren soll. Um ihre Familie und ihren Mann mit einer gut organisierten Küche und den tausenderlei kleinen Dingen, die das Haus gemütlich machen, bei Laune zu halten, muss die Frau gleichzeitig die Spuren der Hausarbeit auch wieder verschwinden lassen. Kaum verwunderlich also, dass sie für die praktisch eingerichtete Küche, ja, für „wissenschaftlich durchdachte“ Küchenkonzepte sehr empfänglich ist.

Vor diesem Hintergrund sollte man sich die damalige Rolle und den Status von Mann und Frau, aber auch die Situation der verschiedenen sozialen Schichten vor Augen führen, namentlich der Bourgeoisie auf der einen und den einfachen Volksschichten auf der anderen. In einer Luxusvilla der Bourgeoisie ist die Hausherrin nicht oder noch nicht Hausfrau und hat nicht viel zu tun mit der Küchenarbeit. In den anderen Schichten ist die Mutter hingegen die zentrale Figur des Hauses. Sie herrscht in ihrer Küche und füllt ihre Rolle mit Hingabe aus: Sie ist Ernährerin, Lehrerin, Krankenschwester und eben auch „Hausfrau“. Die Rolle der Hausfrau, die man ihr vorzugsweise zuschreibt, kommt in der Bourgeoisie gar nicht vor. Die großbürgerliche Frau, die für viele Vertreterinnen aller anderen Volks-

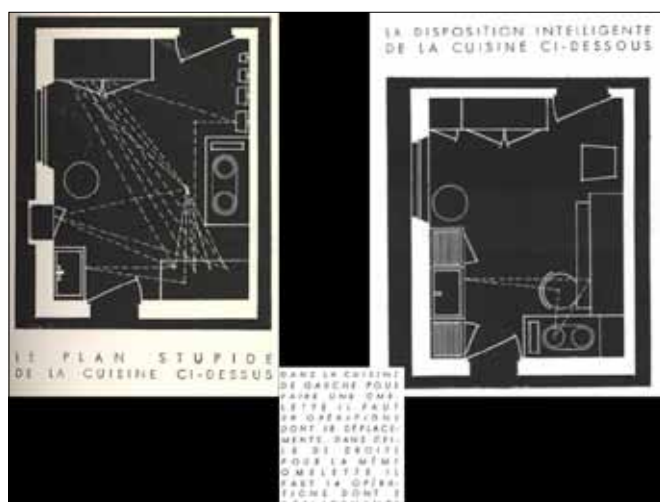


LA MAUVAISE CUISINE



LA BONNE CUISINE

Die schlechte und die gute Küche (Bild: Michel Dufet, *Meubles, ensembles, décors*, Edition du Décor d'aujourd'hui, 1945)



Um ein Omelett zuzubereiten, braucht man in der linken („dummen“) Küche 29 Arbeitsgänge mit 18 Platzwechseln, in der rechten („intelligenten“) Küche dagegen nur 14 Arbeitsgänge mit zwei Platzwechseln (Bild: *Larousse ménager illustré*, 1925)

schichten als Vorbild gilt, hat auf jeden Fall über das gesellschaftliche Ansehen der Familie zu wachen, sie muss sich aber auch bei der Bewirtschaftung des Hauses auskennen. Das Haus hat in dieser Betrachtung der weiblichen Rolle eine zentrale Bedeutung, denn die Frau soll zu Hause für Ordnung, Harmonie und Eleganz sorgen, und zwar mit bescheidenen Mitteln, allein durch ihr Können, durch ihren Geschmack und ihre Geschicklichkeit. Das Lehrbuch des *Savoir-vivre* (Benimmregeln) drückt es so aus: „Sie muss die gute Fee des Hauses sein.“ 1903 zeigt ein Journalist der *Construction Moderne* (franz. Architekturzeitschrift, gegründet 1885) diese Rolle der Hausherrin erstmals auf und pflichtet damit den Architekten bei, die auf diese Entwicklung bereits eingehen, indem sie die Küche in der Mitte des Hauses anordnen. Zuvor war die Küche in den rückwärtigen Teil der bürgerlichen Wohnung verbannt, jedenfalls weit weg von den Empfangsräumen. Ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts wird sie mehr und mehr in den vorderen Bereich des Hauses rücken.

Einige Jahrzehnte zuvor untersuchte die neu gegründete staatliche Gesellschaft für sozialen Wohnungsbau *Habitations à bon marché* den Ort und die Organisation der Küche bereits sehr gründlich und erscheint wie ein Vorläufer. Dort hat man bereits die Vorstellung von der Frau als Angelpunkt der Familie, als Mutter und Hausfrau. Die Arbeiterin, die Frau des Arbeiters oder überhaupt die Frau der einfachen Volksschichten ist in der Tat ein privilegiertes Ziel der Sozialreformer, Moralphilosophen und Mediziner, denn sie sind der Auffassung, dass gerade sie ihrer Familie den Sinn für Ordnung und für eine gesunde und sittliche Lebensweise nahe bringt. Yvonne Knibiehler (französische Professorin für Geschichte und Frauenrechtlerin, geboren 1922) bemerkt übrigens, dass sich seit Ende des 19. Jahrhunderts die staatlichen Stellen an die Mutter wenden, während sie sich davor nur an den Vater gewandt hatten.

Gerade in der von den Sozialstiftungen konzipierten Wohnung der einfachen Schichten zeigt sich die radikale Veränderung in Einrichtung und Arbeitsaufwand. Ab 1905 stellt die Stiftung *Groupe des Maisons Ouvrières* (Stiftung zur Förderung von Arbeiterwohnungen) die moderne kleine, sehr gut ausgestattete Küche vor mit funktionalen Schrankelementen, Dunstabzug und Arbeitsplatte, bei deren Konzeption man sogar schon daran gedacht hat, den Reinigungs- und Aufräumaufwand zu reduzieren. Das genaue Auszählen der Arbeitsschritte der Hausfrau ist aber noch kein Thema. Diese Küche ist noch Teil des Wohnraums und diese Tatsache beeinflusst unsere Küche noch bis heute oder, sagen wir, das Konzept, das immer noch am weitesten verbreitet ist, nämlich dass alles weggeräumt werden muss, sobald man mit dem Kochen und Essen fertig ist. Die Sozialstiftungen verfolgen die Entstehung dieser Küchen ganz besonders (sie schauen auf die Beleuchtung, die Anordnung der Schränke, Belüftung, Reinigung, Effizienz des Dunstabzuges usw.) und sind immer wieder bemüht, diese nach Bedarf zu verbessern. Die dergestalt optimierte Küche erfüllt auf vollkommene Weise den Anspruch von „sauber und rein“: Alles muss aufgeräumt sein. So banal es auch klingen mag, die Hausfrau wird nach dem Zustand ihrer Küche beurteilt. Sie hält sich auch darin auf, die Kinder machen dort ihre Hausaufgaben und sie kann sie beaufsichtigen. In bürgerlichen Kreisen stellt dieser Aufenthaltsraum mit Küche, die nach dem Essen wieder verschwindet, den Lieblingsort der Hausfrau dar, der ihr gleichermaßen Zeitersparnis und weniger Aufwand beim Reinigen beschert. Aber diese Neuerungen setzen sich nur langsam durch und zwischen den Kriegen werden auf den Einrichtungsmessen noch immer die klassischen Wohnküchen vorgestellt, oft genug als selbständiger Wohnbereich.

In der Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts ist die Größe der Küche eng verbunden mit dem Verhältnis zur Dienerschaft, sei es auch nur, weil man glaubt, dass man diese gut behandeln müsse, um selber gut bedient zu werden. Aber Hausangestellte werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer seltener. Zur gleichen Zeit ändert sich die Rolle der Frau, die sich während des Krieges als aktiv und selbständig gezeigt hat, was dazu führt, dass sich die Hausherrin fast aller Schichten selbst um die Küche kümmern muss. Damit nimmt auch das allgemeine Interesse für den Küchenbereich zu, inzwischen mehr und mehr auch von Seiten der Hausfrauen selbst, die ihre Küche gerne nach amerikanischem Vorbild einrichten und modernisieren möchten.



Modellküche auf einer Ausstellung von 1925 (Bild: Groult Décorateur, Larousse ménager illustré, 1926)

In der Zeit zwischen den 1920er und den 1940er Jahren konzentrieren sich Frauenrechtler und Wohnberater gleichermaßen vor allem auf die Arbeitsaspekte der Küche. Sie stellen die Küche, die die Köchin ermüdet, an den Pranger und Zeitschriften oder auch bebilderte Ratgeber zeigen „die gute und die schlechte Küche“. In Frankreich greift Paulette Bernège (französische Journalistin, 1896 – 1973) die Überlegungen von Christine Frederick und Catherine Beecher auf, die in den USA bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Küchenarbeit wieder mehr Würde verleihen wollten. Erstere untersucht, wie körperliche Belastungen durch Rationalisierung der Wege und des Kraftaufwands reduziert werden können. Die andere versucht, die Effizienz des Taylorismus in die Küche zu übertragen, ganz so, als ob die Hausfrau sich in Fords Fabriken bewegen würde. Dabei dreht sich die Organisation in der Küche um drei zentrale Begriffe: Vorratshaltung, Zubereitung und Kochvorgang, die immer wieder Diskussionen und Überlegungen über die Auswirkung einer optimalen Aufteilung auslösten. Magazine mit großer Verbreitung wie *Maisons pour tous* (Häuser für jeden) wandten sich an die Frauen, um sie dazu zu bewegen, ihr Verhalten zu optimieren: „Überlegen Sie sich gut, wie Sie Ihre Küche organisieren. Planen Sie frühzeitig voraus, stellen Sie alles bereit, orientieren Sie sich an den tayloristischen Prinzipien und nutzen Sie all die kleinen Erleichterungen, die die elektrische Hausfee heute möglich macht“, schreibt einer der Journalisten.

Im Rahmen des *Concours pour la maison individuelle* (Wettbewerb zur Förderung des Eigenheims) von 1933 wird eine Küche prämiert, die nach Einschätzung der Küchenspezialisten alle Organisationsprinzipien und Wegeoptimierungsmaßnahmen für die moderne Hausfrau in sich vereint: Koordination und Aufteilung der Hausarbeit in Vorbereitung, Kochvorgang, Spülen und Einräumen. Paulette Bernège spricht von der Frau als „Haushaltsprofi“, als Vertreterin einer neuen Haushaltswissenschaft, die in der Mitte des Hauses angekommen ist. Die Frau wird nicht mehr als Hausfrau dargestellt, die ihrer Familie mit Hingab-

bedient, sondern als betriebsame Arbeiterin, die ihr Umfeld modernisiert und damit für Komfort und Vergnügen sorgt. Küchenarbeit hat sich zu einer seriösen Arbeit entwickelt. Die Hausfrau profitiert von den Erkenntnissen der Wissenschaft, mag die Küche auch noch so klein sein. Freude an der Küchenarbeit ist allerdings in den Modellküchen nur selten zu spüren.

Die Küche des großbürgerlichen Haushaltes ist auch damals noch ein Raum, in dem die Anordnung der Möbel noch ohne große Überlegung erfolgt und die Ausstattung mit modernen Geräten eher selten ist. Taylors Ideen sind in Frankreich in dieser Schicht noch nicht angekommen, und zwar insofern, als die Küche weiterhin der Bereich der Hausangestellten bleibt. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erlebt das Image der Frau in der Küche angesichts des zunehmenden Angebotes an Haushaltsmaschinen eine Aufwertung und führt schließlich zu einer tatsächlichen Verbreitung der modernen gut ausgestatteten Systemküche. Sie wird schließlich zum Wunschobjekt für Frauen aus allen Schichten.

Übersetzung aus dem Französischen: Peter Paul Schepp

Anmerkung: Die Bedeutung von „Bourgeoisie“ und „Bürgertum“ ist nicht immer identisch. Deshalb wurde der französische Begriff im deutschen Text beibehalten.

Der französische Originaltext mit Literaturangaben ist verfügbar unter: ernst-may-gesellschaft.de/pressedoku/maybriefe Einigen Druckexemplaren ist eine Kopie beigelegt.

Die Autorin

Monique Eleb ist Psychologin.

Sie promovierte und habilitierte sich in Soziologie. Ihre Arbeiten konzentrieren sich auf die Soziologie des Wohnens und die Entwicklung des Lebensstils, auf die Sozialgeschichte des Wohnens sowie auf die Analyse zeitgenössischer Architekturkonzepte.

Als Honorarprofessorin ist sie heute Mitglied des Laboratoire Architecture Culture et Société, XIXe-XXIe siècle, an der École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais (ENSA), die sie 1990 gegründet und bis 2012 geleitet hat. Sie ist Mitglied des Conseil de l'Atelier international du Grand Paris (AIGP).



Die Architektin Margarete Schütte-Lihotzky

Von Dr. Eva B. Otilinger, Wien

Margarete Schütte-Lihotzky erlangte für den Entwurf der Frankfurter Küche Weltruhm. Ihr Werk als Architektin war jedoch bedeutend vielfältiger

„Ich bin als Architekt an die Sache herangegangen“, antwortete Margarete Schütte-Lihotzky (MSL) 1994 bei einem Radiointerview auf die Frage nach der Entstehung der Frankfurter Küche. Die ungedegerte Berufsbezeichnung überrascht uns heute, die Aussage ist jedoch klar: Für MSL war die Küche ein Grundrissproblem im sozialen Wohnbau.

Die Architektin war bei zahlreichen Projekten der sozial motivierten Architektur die erste Frau im Team. Ihr Lebensweg führte vom Roten Wien über das Neue Frankfurt bis Moskau und Istanbul und dann wieder zurück nach Wien.



Der Karrikaturist Lino Salini zeichnete Margarete Schütte-Lihotzky in ihrer Frankfurter Zeit (Bild: Archiv der ernst-may-gesellschaft)

Die frühen Wiener Jahre

Margarete Lihotzky wurde 1897 in Wien als Tochter eines Staatsbeamten und einer Hausfrau geboren. Sie besuchte nach der Grundschule zunächst für zwei Jahre die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt. Danach studierte sie an der Kunstgewerbeschule von 1915 bis 1919 Architektur. Die Wiener Kunstgewerbeschule, heute Universität für angewandte Kunst, war die Leitinstitution der regionalen Gewerbeschulen in allen Teilen der Donaumonarchie und als Ausbildungsstätte für Architekten und Designer ein wichtiger Faktor in der Wiener Kunstgewerbereform. Die Ausbildung ist im heutigen Bologna-System einem BA vergleichbar, an das – damals allerdings nur die Männer – ein weiterführendes Architekturstudium an der Technischen Universität oder an der Akademie der bildenden Künste anschließen konnten. Für Margarete Lihotzky gehörten Heinrich Tessenow und Oskar Strnad zu den prägendsten Lehrerpersönlichkeiten an der Kunstgewerbeschule, die ihr den kritischen Blick für die sozialen Aspekte des Wohnbaus schärften.

Die junge Architektin beteiligte sich an Wettbewerben und kam so mit der Wiener Siedlerbewegung in Kontakt, die in den schwierigen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg billigen Wohnraum für die notleidende Bevölkerung schaffen wollte, indem an den Rändern des Wienerwaldes einfache standardisierte Kleinsthäuser von den Siedlern selbst errichtet werden sollten. In den angeschlossenen Kleingärten sollte Obst und Gemüse für die Familien angebaut werden. Margarete Lihotzky arbeitete unter anderem mit Adolf Loos am Bau der beim Lainzer Tiergarten gelegenen Siedlung Friedensstadt zusammen. Dabei erwarb sie praktische Erfahrungen bei der Entwicklung standardisierter Grundrisse und bei der Bauleitung. Bei den im Rathaus und am Rathausplatz stattfindenden *Wiener Siedlungs- und Kleingartenausstellungen* konnte die junge Architektin 1922/23 1:1 Modelle der von ihr entworfenen Kucheneinrichtungen und Kerntypenhäuser für Siedlungen präsentieren. Darüber hinaus publizierte sie Beiträge in der

Zeitschrift *Schlesisches Heim* über die Planung und Einrichtung von Siedlungshäusern. Vor allem standardisierte, platzsparende Einbaumöbel beschäftigten sie dabei sehr.

Um 1924 trat im Roten Wien der Bau von Siedlungshäusern in den Hintergrund. Der Fokus lag nun auf Volkswohnhäusern mit integrierten kommunalen Einrichtungen wie Kindergärten, die durch eine neue Wohnbausteuer finanziert wurden. Das bekannteste Beispiel dieser großen Mehrfamilienwohnhausanlagen ist der Karl-Marx-Hof in Wien-Döbling. Margarete Lihotzky selbst gehörte neben Adolf Loos, Josef Hoffmann, Josef Frank, Franz Schuster und Peter Behrens zum Planer-Team des 1924 bis 1926 errichteten Winarskyhofes in Wien-Brigittenau. Sie erkrankte jedoch an Tuberkulose und musste in eine Lungenheilanstalt, während ihre beiden Eltern an dieser damals unheilbaren Krankheit starben. In dieser schwierigen Zeit erteilte sie der Ruf nach Frankfurt.

Das Neue Frankfurt und die Frankfurter Küche

Das kommunale Wohnbauprogramm des Roten Wien war Vorbild für das Stadtentwicklungsprogramm des Neuen Frankfurt. Der Stadtbaurat Ernst May holte dafür die in Wien ausgebildeten Architekten Anton Brenner und Franz Schuster als Privatarchitekten nach Frankfurt. 1926 erhielt Margarete Lihotzky die Einladung, direkt am Hochbauamt standardisierte Kücheneinrichtungen für die neuen Siedlungen zu entwickeln.

Die junge Architektin, die 1927 ihren Kollegen Wilhelm Schütte (1900 – 1968) geheiratet hatte, ging von ihren Wiener Erfahrungen mit dem kommunalen Wohnbau aus. Da Frauen nun vermehrt berufstätig und von der Doppelbelastung durch Erwerbsarbeit und Hausarbeit betroffen waren, wollte sie ein rationelles, zeit- und kraftsparendes Arbeiten in der Küche ermöglichen. Wichtige Voraussetzung für ihre Planung war die 1915 von Christine Frederick in den USA veröffentlichte Studie *Household Engineering – Scientific Management in the Home*, die von Irene Witte unter dem Titel *Die rationelle Haushaltsführung. Betriebswissenschaftliche Studie* ins Deutsche übersetzt worden war. Im Sinne des Taylorismus wurden darin optimale Arbeitsabläufe für den Haushalt erörtert.

Für eine Sonderausstellung zur Frankfurter Frühjahrsmesse 1927 entwarf Schütte-Lihotzky fünf Musterküchen. Zwei experimentelle Küchen bestanden aus Formstein bzw. aus Metall, drei Küchen verfügten über Einbaumöbel aus Holz. Diese waren für Haushalte ohne Haushaltshilfe und für solche mit einer bzw. mit zwei Haushaltshilfen gedacht.

Aus den beiden kleineren Typen wurde die Standardküche

für Siedlungshäuser und Mehrfamilienwohnhäuser weiterentwickelt, die aufgrund der standardisierten Wohnungsgrundrisse keine Wohn- oder Essküche, sondern eine reine Arbeitsküche sein sollte. Vorbild für diese kompakte Küche waren die Speisewagenküchen der Mitteleuropäischen Speisewagengesellschaft Mitropa. Für die Gestaltung der Einbauschränke boten hingegen die Küchenschränke der Frankfurter Firma Gebrüder Harrer, die auch über Aluminiumschütten für haltbare Nahrungsmittel verfügten, wichtige Anregungen.

Diese Arbeitsküchen wurden in Mehrfamilienwohnhäusern und Reihenhaussiedlungen des Neuen Frankfurt mit unterschiedlichen Grundrissen über zehntausend Mal eingebaut, wobei die Schrankelemente auf vorbereiteten Betonsockeln standen. Im Ernst-May-Haus in der Siedlung Römerstadt ist eine vollständig im Original erhaltene Küche mit dem typischen blauen Anstrich zu sehen.

1929 lud Ernst May zum zweiten CIAM-Kongress zum Thema *Die Wohnung für das Existenzminimum* nach Frankfurt. Auch MSL und ihr Mann waren daran beteiligt.

Moskau, Istanbul und wieder Wien

Von Josef Frank kam 1930 die Einladung zur Planung von zwei Musterhäusern für die Wiener Werkbundsiedlung. Dieses 1932 fertiggestellte Projekt führte aber noch nicht zur Rückkehr nach Wien, denn im Oktober 1930 holte Ernst May MSL und Ernst Schütte in ein Planer-Team für Moskau. In der Sowjetunion wurde ab 1928 mit Hilfe von 5-Jahres Plänen die Industrialisierung und Modernisierung vorangetrieben. Hier erhielt die Architektin ein neues Betätigungsfeld. Sie plante Typenentwürfe für Kindergärten, Kinderkrippen sowie spezielle Möbelentwürfe für Kinder. Darüber hinaus entwarf sie mit ihrem Mann Schulbauten und entwickelte Typenentwürfe für Wohnungsgrundrisse.

1934 reiste das Architektenpaar von Moskau aus nach Japan, wo sie Bruno Taut trafen. 1937 verließen sie die Sowjetunion und trafen Taut erneut in Istanbul. Danach fuhren sie nach Paris, wo sie als Kommunisten mit der antifaschistischen Widerstandsbewegung in Verbindung traten. Von hier ging es weiter nach London, wo nach dem „Anschluss“ Österreichs im März 1938 bereits zahlreiche Intellektuelle, Künstler und Architekten als Flüchtlinge eingetroffen waren. Für das Architektenpaar gab es hier jedoch keine Aussicht auf Arbeit.

Im Sommer 1938 reisten sie daher auf Vermittlung von Bruno Taut weiter nach Istanbul, wo sie für die unter Kemal Atatürk in Modernisierung befindlichen Türkei Schulen planen sollten. Auch der österreichische Architekt-



Die rekonstruierte Küche im ernst-may-haus
(Foto: Reinhard Wegmann)

turprofessor Clemens Holzmeister arbeitete damals hier. In seinem Büro traf MSL mit dem Architekten Herbert Eichholzer zusammen, mit dem sie eine antifaschistische Widerstandsgruppe aufbaute. In deren Auftrag reiste MSL im Dezember 1940 nach Wien, wo sie von der Gestapo verhaftet und zu 15 Jahren Zuchthaus verurteilt wurde. Sie überlebte den Zweiten Weltkrieg als politischer Häftling mit großer Widerstandskraft und der Überzeugung, auf der richtigen Seite zu stehen, und wurde im April 1945 von amerikanischen Truppen aus dem Zuchthaus Aichach in Bayern befreit. Nach einem mehrmonatigen Aufenthalt in einer Lungenheilanstalt in Tirol kehrte MSL im Winter 1945/46 nach Wien zurück. 1946 reiste MSL jedoch nach Sofia, wo sie Kindereinrichtungen plante. Hier traf sie Wilhelm Schütte wieder, der die Kriegsjahre in der Türkei überlebt hatte. Mit ihm kehrte sie im Januar 1947 endgültig nach Wien zurück.

In Wien hatte nach den großen Schäden des Bombenkriegs ein Wiederaufbauprogramm begonnen. Auf MSLs Erfahrung wurde dabei von der Stadt Wien jedoch nicht zurückgegriffen. Zweifelsohne erschien dem sozialdemokratischen Magistrat die Mitarbeit einer Kommunistin in den Jahren des Kalten Krieges nicht opportun. Aber auch Konkurrenzdenken dürfte eine Rolle gespielt haben. Besonders auffallend ist nämlich die Tatsache, dass MSL an dem von der Stadt Wien und dem österreichischen Gewerkschaftsbund initiierten Möbelprogramm *Soziale Wohnkultur (SW)* ebenfalls nicht beteiligt war. Die neue Einbauküche für dieses preisgünstige SW-Möbelprogramm entwarf Franz Schuster, der 1937 aus Frankfurt nach Wien zurückgekehrt und nach 1945 am kommunalen Wohnbauprogramm maßgeblich beteiligt war.

Die Architektin richtete jedoch die Wohnung für Johann Koplenig, dem Vorsitzenden der Kommunistischen Partei Österreichs, ein. Einige Möbel dieser Wohnung sind heute im Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien zu sehen.

Darüber hinaus durfte MSL einige Kindergärten und Kindertagesheimstätten in Wien planen.

MSL blieb als CIAM-Mitglied weiterhin international vernetzt und ging wieder auf Reisen: 1956 nach China, 1958 nach Moskau und 1961 nach Kuba. Die Anerkennung ihrer historischen Leistungen setzte jedoch erst sehr spät ein. Aufgrund ihres langen aktiven Lebens konnte sie die Wiederentdeckung ihres Werks durch junge Forscher/innen nicht nur miterleben, sondern mit Interviews und autobiographischen Schriften auch selbst mitgestalten.

MSL Vision war es, das Leben der Menschen durch guten und leistbaren Wohnbau zu verbessern. Intelligente Grundrisse und praktische Einbaumöbel waren für die Architektin gleichermaßen Teil der Lösung.

Zum Weiterlesen

Schütte-Lihotzky, Margarete: Warum ich Architektin wurde. Residenzverlag. Salzburg 2004.

Dies.: Erinnerungen aus dem Widerstand. Das kämpferische Leben einer Architektin. Promedia-Verlag. Wien 1994.

Die Autorin

Kunsthistorikerin, seit 2003 Stellvertretende Leiterin des Hofmobiliendepots – Möbel Museum Wien im Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft. Zahlreiche Publikationen zur Kultur- und Designgeschichte des Möbels. 2015 zuletzt erschienen *Küchen/ Möbel. Design und Geschichte*.



„Ich kann mich nicht erinnern, meine Großmutter jemals mit einer Kamera gesehen zu haben.“

Von Rosemarie Wesp, Frankfurt am Main

Grete Leistikow leistete mit ihren Fotografien einen maßgeblichen Beitrag zur Ästhetik des Neuen Frankfurt

Diesen Satz sagte im Juni 2016 Johannes Hebebrand, Enkel von Grete Leistikow, die als Fotografin zu den Akteuren des Neuen Frankfurt gehörte. Der 1957 geborene Johannes Hebebrand ist der Sohn von Karl Hebebrand, dem einzigen Kind Grete Leistikows aus der Ehe mit dem Architekten Werner Hebebrand. Und tatsächlich scheint es so zu sein, dass die gelernte Fotografin um 1930, spätestens aber nach 1938, nicht mehr fotografierte. Seit dieser Zeit gibt es in privaten Fotoalben einige Abbildungen, die Grete Leistikow im Alter zeigen, aber keine Fotos, die sie selbst gemacht hätte.

Grete Leistikow stammt aus einer Apothekerfamilie und wird 1893 in Elbing in Ostpreußen geboren. Ihr ein Jahr älterer Bruder ist Hans Leistikow, der später Grafiker und Gestalter in Frankfurt werden wird. Die Familienverhältnisse sind schwierig, der Vater stirbt früh, die beiden Geschwister entwickeln ein enges Verhältnis zueinander. Beide haben künstlerische Ambitionen. Ein Onkel ist der Maler Walter Leistikow, gemeinsam mit Max Liebermann und Käthe Kollwitz Mitbegründer der Berliner Sezession.

Grete beginnt mit 16 Jahren eine Ausbildung als Fotografin in Breslau und wechselt zwei Jahre später in das Fotoatelier der Porträtfotografin Elfriede Reichelt. Hier ist sie für 16 Jahre deren engste Mitarbeiterin. Reichelt ist zehn Jahre älter als Grete. Sie hatte als eine der ersten Frauen von 1906 bis 1908 an der Münchner Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie studiert und danach ihr eigenes Fotoatelier in Breslau eröffnet.

Reichelt fotografiert unter anderem Hans Poelzig, Wassily Kandinsky und Kaiser Wilhelm, aber auch immer wieder die junge Grete Leistikow. Reichelt, die Mitglied des Deutschen Werkbunds ist, nimmt an zahlreichen Ausstellungen teil, so 1909 an der *Internationalen Photographischen Ausstellung* in Dresden und 1930 an der Münchner Aus-

stellung *Das Lichtbild*. Das letzte nachgewiesene Foto Reichelts erscheint 1934. Nach der Heirat mit dem Ulmer Industriellen Hans Wieland gibt sie Mitte der 1930er Jahre die Berufsfotografie auf. 1936 trennt sie sich von ihrem Mann und lebt alleine in einer Villa in Grünwald bei München mit Gärtner und Haushälterin. Sie stirbt 1953. Auf eine verblüffende, ja fast unheimliche Weise ähneln sich die Lebensläufe dieser beiden Frauen.

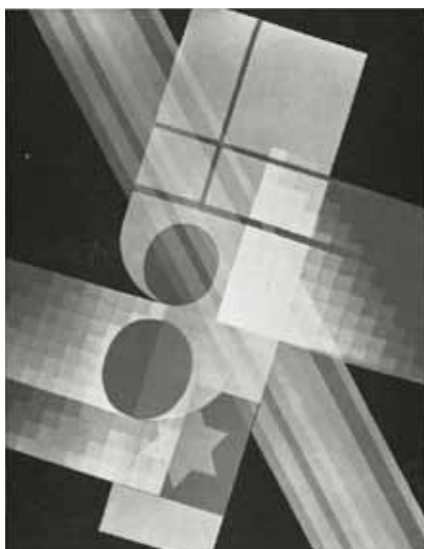
Grete folgt 1927 ihrem Bruder Hans nach Frankfurt. Dort gestalten sie beide die Zeitschrift *Das Neue Frankfurt*, die in monatlichen Ausgaben das Projekt der Frankfurter Moderne publizistisch begleitet. Im Impressum ist vermerkt: „Titelbild und Layout: Geschwister Leistikow“. Es ist auffällig, dass die meisten der in der Zeitschrift abgedruckten Fotos keine Quellen angeben, wogegen Aufnahmen von Paul Wolff oder Hermann Collischonn immer eine Angabe zum Fotografen tragen. Wir nehmen an, dass zahlreiche Fotos, die Frankfurter Szenen zeigen und keine Fotografenangabe enthalten, von Grete Leistikow stammen. Belegen lässt sich dies zum Beispiel für das Heft 10/1929. Dort erscheint eine Reportage über den Umbau des Palmen-



Grete Leistikow um 1980 (Foto: Privatbesitz)



Das Verwaltungsgebäude des Palmengartens, 1927 (Foto: Grete Leistikow)



Collage, 1929
(Bild: Grete und Hans Leistikow)

gartengebäudes mit zahlreichen Fotos, die ohne Nachweis sind. Im Bestand des Historischen Museums Frankfurt befindet sich ein Teil dieser Fotos, die schon 1929 angekauft wurden und auf der Rückseite den Stempel von Grete Leistikow tragen. Zweifelsfrei ist die gesamte Serie von ihr fotografiert worden. Auch Grete nimmt an Ausstellungen teil, die die Neue Sachlichkeit und das Neue Sehen repräsentieren, wie zum Beispiel im Februar 1929 an der Ausstellung *Photographie der Gegenwart* im Folkwang-Museum in Essen. Die dort gezeigten Arbeiten sind in Zusammenarbeit mit ihrem Bruder Hans entstandene Collagen auf fotografischer Basis. Sie sind im Heft 3/1929 des *Neuen Frankfurt*, das die neue Fotografie zum Thema hat, abgebildet. Auch an der großen Werkbund-Ausstellung *Film und Foto*, die ab Mai 1929 in Stuttgart gezeigt wird, nimmt Grete Leistikow teil. Sie ist eine von 191 ausgewählten Künstler(innen) und in illustrierter Gesellschaft von Moholy-Nagy, El Lissitzky, Edward Steichen, Edward Weston, Man Ray und Imre Kertész. Anders als die Portraitfotografin Reichelt fotografiert Leistikow im Stil der Neuen Sachlichkeit mit dem Schwerpunkt Architektur- und experimentelle Fotografie. Das ist sicher auch der Grund, warum sie in der Werkbund-Ausstellung vertreten war, die die neuen Strömungen in der Fotografie präsentierte: Collagen, Überblendungen, ungewöhnliche Perspektiven und die Verbindung von Fotografie und Typografie. Für diese neuartigen Kombinationen von Schrift und Bild stehen die Titelbilder des *Neuen Frankfurt* der Geschwister Leistikow exemplarisch.

Wie zuvor bei Reichelt bricht auch ihr künstlerischer Weg ab. Sie heiratet den Architekten Werner Hebebrand, von dem sie ein Kind erwartet, und geht mit ihrem Mann und dem zwei Monate alten Säugling mit der Gruppe um Ernst May 1930 in die Sowjetunion. Im Zuge der stalinistischen Säuberungen kehrt sie 1937 nach Deutschland zurück und arbeitet in einem Berliner Fotostudio als Angestellte. Werner Hebebrand, der vorübergehend inhaftiert ist, kehrt 1938 nach Deutschland zurück und findet eine Anstellung im Architektenbüro von Herbert Rimpl.

In der Ehe kriselt es. Hebebrand hat eine Liaison mit seiner Cousine Sally Gottschalck, die schwer krank ist und von Grete gepflegt wird. 1946 stirbt Sally. 1948 lassen sich Grete und Werner scheiden, er wird Baudirektor in Hamburg, sie geht nach Marburg, dann nach Erlangen zu ihrem Sohn Karl, der Ingenieur bei Siemens ist. Als dieser für Siemens nach Amerika geht, lebt sie Mitte der 1960er Jahre eine Zeitlang bei ihm. Ihr Lebensende verbringt sie in München. Die späten Fotos zeigen eine lebenslustige, drahtige Frau, meist mit einer Zigarette in der Hand, nie mit einer Kamera. Sie stirbt hochbetagt mit 96 Jahren. Auf ihren Wunsch hin wird ihre Urne im Grab ihres Ehemannes Werner Hebebrand beigesetzt, von dem sie sich 41 Jahre zuvor hatte scheiden lassen. Dort auf dem Marburger Hauptfriedhof an der Ockershäuser Allee liegt sie gemeinsam mit Lore, der zweiten Ehefrau Werner Hebebrands, und dessen Cousine Sally begraben. Ob der Abbruch ihrer künstlerischen Karriere, ähnlich wie bei Elfriede Reichelt, dem klassischen Muster geschuldet ist, dass die Ehe mit einem beruflich erfolgreichen Mann zum Verzicht auf eigene berufliche Ambitionen führt, ist heute nicht mehr mit letzter Sicherheit aufzuklären. Grete Leistikow reiht sich ein in die Schar junger künstlerisch talentierter und sicherlich auch emanzipierter Frauen, die nach anfänglichen Erfolgen einen Rückzug ins Private antreten.

Die Autorin

Rosemarie Wesp ist Literatur- und Politikwissenschaftlerin und Leiterin der Abteilung Museumspädagogik im Museum für Kommunikation Frankfurt am Main. Sie



kuratierte 1986 die erste Ausstellung zu Ernst May und dem Neuen Frankfurt im Deutschen Architekturmuseum. Gemeinsam mit Dieter Wesp kuratierte sie die Ausstellung *Hans und Grete. Die Geschwister Leistikow als Gestalter der Neuen Frankfurt*, die bis zum 28. Februar 2017 im mayhaus zu sehen ist.

„Und nun tanzen Sie die Farbe Blau!“ – Frauen am Bauhaus

Von Dr. Ulrike Müller, Weimar

Die legendäre Kunstschule war keine reine Männersache: Zahlreiche weibliche Bauhäusler leisteten dazu einen wichtigen Beitrag

Frauen am Bauhaus oder Bauhausfrauen – Damit sind Gestalterinnen, Pädagoginnen und Künstlerinnen gemeint, die in der Position als Studierende, Lehrerinnen oder Ehefrauen von Bauhauslehrern und später als Emigrantinnen auf der Flucht vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten mit ihrem Werk und Wirken maßgeblich die Entwicklung von Kunst, Stilistik und Lehre des Bauhauses und der frühen Moderne geprägt und vorantrieben haben. Es gibt so viele hochinteressante Bauhausfrauen, dass sich mehrere Bände mit ihren Arbeiten und Biografien füllen ließen; in meinem 2009 erschienen Buch über sie konnte ich nur eine handverlesene Auswahl aus den Bereichen Weberei, Keramik, Bildhauerei und Bühnengestaltung, Malerei, Innenarchitektur, Fotografie und Pädagogik vorstellen. Bis heute sind immer noch vergleichsweise wenige Namen bekannt: Als Lehrerinnen der ersten Stunde haben Helene Börner (1870 – 1938) und Gertrud Grunow (1870 – 1944) in Weimar Bauhaus-Geschichte geschrieben. Frauen wie die Weberin Gunta Stözl (1897-1983), die Metallgestalterin und Fotografin Marianne Brandt (1893 – 1983), die Grafikerin und Innenarchitektin Friedl Dicker (1898 – 1944) oder die Kunsttischlerin und Spielzeuggestalterin Alma Siedhoff-Buscher (1899 – 1944) traten schon während der Ausbildung mit originellen Ideen und Arbeiten in Erscheinung. Auch die „Meistergattinnen“ Ise Gropius (1897 – 1983) und Lucia Moholy (1894 – 1989) machten sich schon in der Weimarer Zeit einen Namen: Die eine als Journalistin mit ihrer überaus engagierten PR-Arbeit für das Bauhaus, die andere mit dem Lektorieren der Bauhaus-Alben und als die Foto-Dokumentaristin der Schule. Lucia Moholy war außerdem eine der wenigen Bauhausfrauen, die zu ihren Lebzeiten bereits deutliche Kritik am Umgang mit den künstlerischen Leistungen von Frauen übte, da sie selbst mehr als einmal davon betroffen war. So benutzten während des Nationalsozialismus in die USA emigrierte (Jung-)Meister wie z.B. der geschäftstüchtige Fotograf und Werbegrafiker Herbert Bayer Lucia Moholys qualitativ bis heute unübertroffenen Fotos vom Bauhaus unautorisiert und ohne sie als Fotografin überhaupt zu er-

wähnen, während die überstürzt aus Berlin geflohene jüdische Fotografin selbst in London festsäß und kein Visum bekam. Andere Künstlerinnen wie die Weberin Anni Albers (1899 – 1993), die Keramikerin Margarete Friedlaender-Wildenhain (1896 – 1985) oder die Fotografin Grete Stern (1904 – 1999) konnten Europa noch verlassen und machten das Bauhaus in der Emigration international bekannt.

Die Voraussetzungen: Aufbrüche in die frühe Moderne

Die Bedeutung des Bauhauses und die Leistungen der Bauhausfrauen lassen sich nur verstehen, wenn man die gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen der frühen Moderne insgesamt ins Auge nimmt. Die Anfänge der Schule sind eng verbunden mit der Geschichte all der anderen fortschrittlichen reformpädagogischen Konzepte und Ideenentwürfe zu jener Zeit im Verbund mit den künstlerischen Experimenten und technischen Neuerungen. Im Gegensatz zu Kunstakademien – und um diese als exklusive Ausbildungsstätten männlichen Künstlern vorzubehalten – öffneten unter dem Druck der Wirtschaft zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und 1910 rund 60 neue Kunstgewerbeschulen ihre Pforten, davon zwölf nur für weibliche Studierende.

Auch international wurden die Voraussetzungen für die Gründung des Bauhauses schon lange vor dem Ersten Weltkrieg geschaffen. Ein wichtiger Impuls kam aus der englischen Arts & Crafts-Bewegung Ende des 19. Jahrhunderts, die einerseits der akademischen Kunst, andererseits der kunstgewerblichen Massenproduktion den Kampf angesagt hatte und eine Synthese aus Malerei, Architektur und Handwerk anstrebte. Wichtige Impulse kamen Anfang des 20. Jahrhunderts aus Wien, wo die Wiener Werkstätte neue Wege als Produktionsgemeinschaft von Handwerk und Kunst beschritt und sich neben Männern wie Josef Hoffmann u.a. auch eine Frau, nämlich Else Oppler, einen Namen machte. Ein paar Jahre später erprobten in Wien junge Künstler wie Franz Cizek und Johannes Itten mit



Stuhl (Marcel Breuer) mit gewebter Gurtbe-
spannung von Gunta Stölzl, 1921
(Foto: Klassik Stiftung Weimar)

einer Kombination aus Klang (Zwölftonmusik), Farben (Farbenlehre der abstrakten Malerei) und Bewegung (freier Tanz) neue Konzepte der Reformpädagogik in der Kunst. Sie unterrichteten während des Ersten Weltkriegs u. a. auch schon die späteren Bauhäuslerinnen Friedl Dicker, Margit Téry und Anni Wottitz Weise. Entscheidende Anstöße lieferte ebenso die historismuskritische Architektur. Die Verbindung von Zweckmäßigkeit, neuen Materialien und Ästhetik fand auch Eingang in das Programm des 1907 in München gegründeten Deutschen Werkbundes. Der Architekt Walter Gropius, Mitglied seit 1912, nahm wesentliche Forderungen des Bundes in sein Bauhaus-Programm auf. Eine Frau wurde erstmalig 1920 in den Vorstand des Werkbundes gewählt: die Innenarchitektin und spätere Bauhauslehrerin Lilly Reich (1885 – 1947). Sie hatte auf der *Internationalen Bauhausausstellung* in Barcelona 1929 die Gesamtleitung für den deutschen Beitrag inne und präsentierte neben den Objekten ihres Lebensgefährten Mies van der Rohe ihre eigens für Damen entworfenen Räume und Möbel.

Von Weimar bis Berlin (1919 – 1933): Das Studium

Den Begriff Bauhaus und die Utopie einer beweglich-harmonischen Verbindung von Leben und Schöpfung durch die Kunst, gefasst im Symbol einer kristallin gebrochenen gotischen Kathedrale, entwickelte Gropius bekanntlich aus dem Konzept der mittelalterlichen Bauhütte. Unter der Anleitung von Werkmeistern (handwerkliche Praxis) und Formmeistern (künstlerischer Unterricht) konnten die Auszubildenden von Lehrlingen zu Gesellen bis zu Meistern aufsteigen und dabei zum einen jeweils eine vom Handwerk anerkannte Prüfung ablegen und zum anderen am Bauhaus mit einem Diplom abschließen. Vor der endgültigen Entscheidung für eine Werkstatt diente ein halbjähriger Vorkurs der Persönlichkeitsbildung sowie der Verfeinerung handwerklicher und gestalterischer Fähigkeiten.

Gemessen am Anspruch innovativer Opposition gegen die Akademisierung der Kunst war das Konzept äußerst fortschrittlich, hinsichtlich der gesellschaftlichen Teilhabe von Frauen, welche in der Weimarer Republik von 1919 an erstmalig in der deutschen Gesetzgebung Berücksichtigung fand, jedoch rückständig. Schon die männlichen Bezeichnungen aus der traditionellen Handwerksordnung zeigen, dass an eine gleichwertige Berufsausbildung junger Frauen zunächst nicht gedacht war. Die Frauen, die 1919 ein Studium am Weimarer Bauhaus aufgenommen hatten, gehörten bereits zur künstlerischen Avantgarde. In ihrer Jugend bewegt von den neuen Möglichkeiten in der Mädchenbildung, inspiriert von den Aufbrüchen in Pädagogik und Kunst, dann konfrontiert mit dem sinnlosen Leid des Ersten Weltkriegs, waren sie entschlossen, am Bauhaus ihre Visionen zu verwirklichen, Neues zu wagen. Die „neue Einfachheit“ mit ihrer Reduktion, Abstraktion und Konzentration auf Grundfarben (gelb, rot, blau) und Grundformen (Kreis, Quadrat, Dreieck), der freie Umgang mit Materialien, der gemeinschaftsorientierte ganzheitliche Ansatz des Programms, der Unterricht bei bedeutenden Künstlern, dazu das Bauhausleben mit seiner Spielfreude, seinen Festen und seinen verrückten weltanschaulichen Aufbrüchen, das alles begeisterte und inspirierte sie. Die meisten von ihnen brachten bereits eine abgeschlossene Ausbildung in einem kunsthandwerklichen oder pädagogischen Fach mit. Als Gropius 1919 das Staatliche Bauhaus eröffnete, verkündigte er mutig im Programm: „Als Lehrling aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Begabung und Vorbildung vom Meisterrat als ausreichend erachtet wird...“. Im Sommersemester 1919 schrieben sich tatsächlich 84 Frauen und 79 Männer ein. Doch schon die gut gemeinte Forderung in seiner Begrüßungsansprache „Keine Unterschiede zwischen dem schönen und starken Geschlecht“ zeigt, wie tief die Vorstellung angeborener männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere noch im Denken verwurzelt war. So empfahl der sonst so fortschrittliche Johannes Itten den Frauen, sie „sollten nur in der Fläche arbeiten“, da ihnen eine natürliche Schwäche, dreidimensional zu sehen, angeboren sei. Gropius fürchtete nach dem Ansturm so vieler weiblicher Studierender um das Ansehen der Schule und verlangte nun „eine scharfe Aussonderung gleich nach der Aufnahme, vor allem bei dem der Zahl nach zu stark vertretenen weiblichen Geschlecht“. Carl Schlemmers Bruder Oskar erfand den berühmten Spottvers „Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt, und sei es nur zum Zeitvertreib“ und traf damit ins Zentrum der Vorurteile, was auch dazu führte, dass die Weberei ab 1920 zur „Frauenklasse“ erklärt wurde: Handweberei galt allgemein als Kunstgewerbe, eine Bezeichnung, die Anfang des 20. Jahrhunderts eine ähnliche ge-

schlechtsspezifische Herabsetzung intendierte wie im späten 18. Jahrhundert der „Dilettantismus der Weiber“ (Schiller). Da erscheint es nur logisch, dass die Weberei als einzige Werkstatt von einer Frau geleitet wurde... Nun wurde aber ausgerechnet die Weberei eine äußerst produktive und einträgliche Werkstatt!

Die Weberei zog von Anfang an Frauen mit außergewöhnlichen Begabungen an; einige von ihnen wie Marta Erps (1902 – 1977) und Ré Soupault (1901 – 1996) entschieden sich später für andere künstlerische Bereiche wie Foto, Film oder Journalistik. Nur wenigen Studentinnen gelang es, trotz erschwelter Bedingungen in anderen Werkstätten aufgenommen zu werden. Dazu gehörten neben Marianne Brandt und Alma Buscher auch Dörte Helm (1898 – 1938) und Lou Berkenkamp (1901 – 1976); beide wählten die Werkstatt für Wandmalerei. Dörte Helm war eine der wenigen, die schon als Studentin den diskriminierenden Umgang mit Frauen kritisierte, und die vielseitig begabte Lou Scheper-Berkenkamp schuf nach dem Zweiten Weltkrieg Kinderbücher im Bauhausstil, wirkte aber hauptsächlich an großen Bauprojekten mit; u.a. realisierte sie die Farbgestaltung der Berliner Philharmonie (1962 – 1963).

Auch die Stellenbesetzung spiegelte die traditionelle männliche Dominanz wider: Neben berühmten Künstlern wie Itten, Feininger, O. Schlemmer, Klee, Kandinsky und Moholy-Nagy als Formmeister gab es am frühen Bauhaus (1919 – 1923) nur zwei weibliche Lehrkräfte: Helene Börner leitete als „Werkmeister“ die Weberei, allerdings unter der „Vormundschaft“ des Formmeisters Georg Muche, der sich laut rühmte, nie einen Faden in die Hand genommen zu haben. Die Musikpädagogin Gertrud Grunow (1870 – 1944) übte am frühen Bauhaus als Vertreterin einer ganzheitlich-alternativen Musikpädagogik bis 1923 faktisch eine Lehrtätigkeit als Formmeisterin für den Vorkurs-Unterricht aus. Für den Unterricht in dem nach dessen Zielsetzung einer geistiger Balance benannten Fach Harmonisierungslehre wurde sie jedoch nur mit befristeten Lehraufträgen abgespeist und entsprechend schlecht bezahlt. Von Grunow stammt das Titelzitat: „Und nun tanzen Sie die Farbe Blau!“. Es stammt aus den Erinnerungen der Bauhaus-Weberin Else Mögelin, die in einem Interview erzählte, welcher Schrecken sie jedes Mal durchfuhr, wenn eine solche Aufforderung im Vorkurs-Unterricht an sie erging. 1923 wurden Gertrud Grunow und ihr Unterricht im Zuge der inhaltlichen Umorientierung des Bauhauses: „Kunst und Technik – eine neue Einheit!“ von Gropius „entsorgt“, wie übrigens auch Johannes Itten. Das Bauhaus-Experiment in Weimar endete, als in Thüringen eine rechtsgerichtete Regierung an die Macht kam und der Schule die Gelder strich.



Die Studierenden der Werkstatt für Weberei
(Foto: Bauhaus-Archiv Berlin)

Als das Bauhaus 1925 in Dessau wieder seine Pforten öffnete, gingen einige der begabtesten Künstlerinnen trotz erfolgreicher Abschlüsse nicht mit; sie wollten die plötzliche Anbiederung an die Industrie so nicht mitmachen, eröffneten erste eigene Werkstätten oder übernahmen Leitungspositionen in anderen fortschrittlichen Kunstgewerbeschulen wie etwa auf Burg Gibichenstein bei Halle. So wurde Benita Otte dort Leiterin der Weberei. Ihre Webarbeiten beeindrucken bis heute durch die freie und zugleich vollendet materialgerechte und geometrisch exakte Umsetzung Klee'scher Farbgestaltung. Die in Lyon geborene Jüdin Marguerite Friedlaender leitete bis zu ihrer zwangsweisen Entlassung durch die Nazis die Keramik-Abteilung auf Gibichenstein (am Dessauer Bauhaus gab es keine mehr). Nach dem Vorbild industrieller Keramik entwarf sie dort für die KPM (Königliche Porzellan-Manufaktur) erstmals reinweiße, schnörkellose Geschirrserien und u.a. die Prototypen für ihre *Hallesche Form*. Gunta Stölzl blieb in Dessau. Sie wurde Jungmeisterin der Weberei – die Trennung in handwerkliches und künstlerisches Lehramt wurde aufgehoben – und führte ihre Abteilung erfolgreich zum modernen Industriedesign, was eine künstlerische Neubewertung der Textilkunst zur Folge hatte. Marianne Brandt übernahm die stellvertretende Leitung der Metallwerkstatt und schloss von allen Bauhaus-Werkstätten die meisten Verträge mit der Industrie. Sie hatte in Weimar als Frau schon vor dem Ersten Weltkrieg an der Großherzoglichen Akademie erst Malerei, dann Bildhauerei studiert, bevor sie 1923 ans Bauhaus ging und neben Wilhelm Wagenfeld als Metalldesignerin bekannt wurde – in Weimar mit Arbeiten wie dem berühmten Tee-Extraktkännchen (1924), in Dessau unter anderem mit ihren Kandem-Lampen (1927). Neben Brandt und Stölzl handelte auch Alma Buscher für ihre Prototypen wie dem *Großen Schiffbauspiel* (1924), der (Wurf-) Puppe aus zopfartigem Ge-



Tee-Extraktkännchen von Marianne Brandt, 1924
(Foto: Bauhaus-Archiv Berlin)

flecht (1923), für die sie ein Deutsches Reichspatent erhielt (1926), und z.B. auch für ihre Malfibeln (1930) Verträge mit der Industrie aus, unter anderem mit dem Otto Maier Verlag in Ravensburg. Trotz – oder wegen? – ihrer Erfolge verließen Brandt und Stölzl das Bauhaus Ende der 1920er Jahre in Folge handfester Repressionen – heute würden wir Mobbing dazu sagen; auch standen die Nazis bereits vor der Tür. Die Bildhauerin Ilse Fehling (1896 – 1982), die schon während ihres Studiums ein Reichspatent für ihre drehbare Rundbühnenkonstruktion für ein Marionettentheater (1922) bekommen hatte, sattelte nach dem faktischen Verbot bildhauerischer Arbeit während des Zweiten Weltkriegs zur Bühnengestaltung um und wurde 1940 Filmausstatterin für TOBIS-Europa.

Die Zahl der weiblichen Studierenden nahm im Laufe der Jahre deutlich ab. Dennoch war das Bauhaus weiterhin ein bedeutender Ort für weibliche Aufbrüche in der Kunst: So gab es in Dessau, von Lucia Moholy initiiert, die Fotografie als neues Unterrichtsfach, in dem Frauen wie Grete Stern oder die französische Malerin Florence Henri eine selbstbestimmte weibliche Bildsprache für sich entdeckten. Einige der originellsten Fotografinnen experimentierten begeistert mit dem neuen Medium, ohne dieses explizit am Bauhaus zu studieren. Zu diesen gehörte auch die Weberin Gertrud Arndt mit ihrer Serie *Maskenportraits*, (1929/1930).

Vom Nationalsozialismus bis heute

Da am Bauhaus besonders viele jüdische, ausländische und politisch links stehende KünstlerInnen tätig waren, war die Zahl der Opfer des Nationalsozialismus entsprechend hoch. Zu den sechs in Konzentrationslagern Ermordeten gehörten u.a. die aus Jugoslawien stammende jüdische Weberin Ottilie Berger (1898 – 1944) sowie die als Jüdin und

Kommunistin doppelt verfolgte Friedl Dicker, die im KZ Theresienstadt internierten Kindern illegal an der Bauhauspädagogik orientierten Zeichenunterricht gegeben hatte, bevor sie, wie Ottilie Berger, 1944 in Auschwitz ver-gast wurde. Eine der absurden Konsequenzen der nationalsozialistischen Verfolgung war, dass durch den Zwang zur Flucht das Bauhaus und die Bauhaus-KünstlerInnen weiter und nachhaltiger international bekannt wurden und wirkten, als das wohl sonst jemals der Fall gewesen wäre. In Deutschland wurde der Bauhaus-Faden nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs unter unterschiedlichen Vorzeichen in West (Hochschule für Gestaltung, Ulm) und Ost (Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee) wieder aufgenommen. Mit Ausnahme weniger Einzelausstellungen, etwa zu Ilse Fehling (München 1963), Anni Albers (Düsseldorf/Berlin 1975) oder Friedl Dicker (Prag 1988) kamen Bauhausfrauen in Ausstellungen der Nachkriegszeit zunächst gar nicht oder nur marginal vor. Arbeiten von Marianne Brandt waren in der Leipziger Bauhaus-Ausstellung 1976 erstmalig wieder zu sehen; nach wie vor ist sie die einzige, die den Sprung auf eine deutsche Briefmarke geschafft hat. In den letzten beiden Jahrzehnten gab es deutlich mehr Einzelausstellungen über KünstlerInnen des Bauhauses – das Interesse an ihnen ist merklich gewachsen.

Zum Weiterlesen

Müller, Ulrike: *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Elisabeth Sandmann Verlag. München 2009 (Bildband) und Insel Verlag. Frankfurt am Main 2014 (Taschenbuch).

Die Autorin

Ulrike Müller wurde in Hamburg geboren und studierte Ev. Kirchenmusik, Literaturwissenschaft, Philosophie und Theologie. Promotion über Else-Lasker-Schüler. Seit 1992 ist sie in Weimar als selbständige Reiseleiterin, Referentin und Pädagogin tätig. Schwerpunkt ihrer Arbeit sind Frauen in der Kulturgeschichte. Div. Publikationen, darunter *Bauhaus-Frauen* (2009) und *Werkherausgaben von Amalie Winter und Johanna Schopenhauer* (2016). (Bild: Eckard Herfet)



Adelheid Gnaiger

Von Mag.^a Dr.ⁱⁿ Ingrid Holzschuh, Wien

Adelheid Gnaiger war die erste Architektin Vorarlbergs. Ihre Bauten prägen die Region bis heute

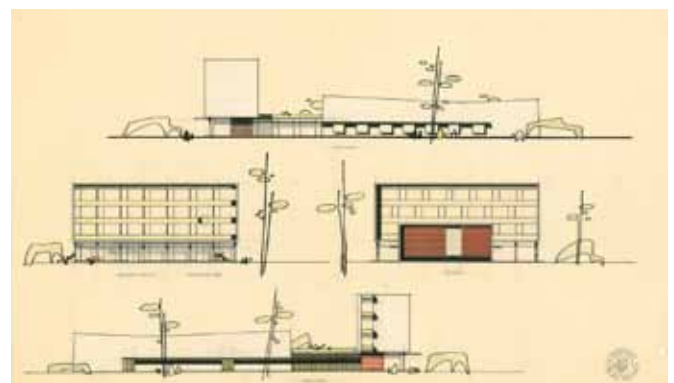
„Harte Arbeit, viel Energie und Durchsetzungsvermögen sind notwendig, um den Beruf einer Architektin auszuüben“, so das Resümee von Adelheid Gnaiger 1986 im Rückblick auf über 30 Jahre Berufserfahrung als freie Architektin.

Adelheid Gnaiger wurde am 8. August 1916 in Feldkirch (Vorarlberg, Österreich) geboren. Ihre Ausbildung begann in ihrem Heimatort und ihr schulischer Erfolg zeichnete sich nicht nur im Überspringen einer Schulstufe ab, sondern auch in einem „ausgezeichneten“ Reifeprüfungszeugnis, mit dem sie 1933 ihre schulische Ausbildung in Vorarlberg abschloss. Mit gerade einmal 17 Jahren entschied sich die junge Frau für ein Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Wien, das sie bereits im Herbst 1933 begann. Der starke Wille, den Frauen aufbringen mussten, um sich für ein Studium in einer traditionell von männlichen Kollegen und Lehrbeauftragten dominierten Universität zu entscheiden, zeugt von Selbstbewusstsein und Zielstrebigkeit der jungen Adelheid Gnaiger. Auch der Umstand, dass sie nach Wien ging, war für Frauen dieser Zeit keine Selbstverständlichkeit und spiegelt den Mut und die Neugier eines jungen Menschen, aber auch die Freiheit, die ihr ihre bürgerliche Herkunft und ihr Elternhaus gewährten, wider. Gnaiger beendete im Mai 1938 ihr Studium mit gerade einmal 21 Jahren, womit sie zu den jüngsten Absolventinnen und Absolventen der Hochschule zählte.

Kurz danach heiratete sie einen Studienkollegen und zog mit ihm nach Kempten im Allgäu (Deutschland), wo sie ihre ersten Berufserfahrungen in einem Architekturbüro sammelte. Nach Kriegsausbruch und der Einberufung ihres Mannes kehrte sie jedoch in ihre Heimat nach Feldkirch zurück und arbeitete bis 1945 im Reichsbauamt. Ihr Mann fiel im Krieg und Gnaiger wurde zur Witwe, womit ihr das schmerzliche Schicksal vieler junger Frauen jener Zeit zuteil wurde. Nach 1945 wurde auch Gnaiger (verw. Scheiber) durch die besseren Berufschancen und die deutlich höhere Bezahlung ermutigt, im unmittelbar angrenzenden Nachbarstaat, der Schweiz, eine Arbeit in einem Architekturbüro anzunehmen. Der in der Nachkriegszeit

einsetzende wirtschaftliche Aufschwung und die damit verbundene Steigerung der Investitionen im Bausektor brachten ihr nicht nur den ersten öffentlichen Auftrag (Verwaltungsgebäude der Arbeiterkammer in Feldkirch, 1949 – 1952) in Vorarlberg ein, sondern ermutigten sie 1949 zur Ablegung der Ziviltechnikerprüfung und zur Gründung eines eigenen Büros in ihrem Elternhaus in Feldkirch. Adelheid Gnaiger wurde damit die erste freie Architektin Vorarlbergs und übernahm die schwierige Aufgabe, sich als Frau in einer von Männern beherrschten Bauwelt zu behaupten, von diesen als selbständige Planerin respektiert zu werden und die Anerkennung ihrer Kollegenschaft durch berufliche Leistungen zu erlangen.

Es folgten auch private Veränderungen, sie heiratete 1950 ihren zweiten Mann, den Bregenzer Kaufmann Oskar Gnaiger, und wurde Mutter von zwei Kindern (Jutta [1950], Erich [1952]). Aufgrund des großen beruflichen Erfolgs und der steigenden Doppelbelastung von Familie und Beruf beschloss sie 1954, eine Arbeitsgemeinschaft mit dem Architekten Paul Götsch einzugehen, die 1955 noch durch den Architekten Walter Griss erweitert wurde. Im Bereich der Baupolitik brachten die 1950er Jahre einen massiven ökonomischen Aufschwung, der auch dem Planungsbüro in Feldkirch zu wirtschaftlichem Erfolg verhalf. Die Bauaufgaben reichten von privaten Einfamilienhäusern und öf-



Adelheid Gnaiger, Engelmar Liebe: ÖGB Gewerkschaftshaus Bregenz, Ansichtsskizze, ca. 1955



Adelheid Gnaiger,
Walter Götsch,
Paul Griss,
Rathaus Lustenau,
Eingangshalle,
nach 1958

Adelheid Gnaiger, 1968

fentlichen Bauten bis hin zu Gewerbe- und Geschäftshäusern, wobei sich gerade die auf steigendem Kurs befindlichen Banken zu wichtigen Auftraggebern der Arbeitsgemeinschaft entwickelten. Zu den zentralen Projekten in den 1950er Jahren zählte neben dem Rathaus Lustenau (1955 – 1958) der Neubau des Gewerkschaftshauses (1955 – 1960) in Bregenz-Vorkloster, dessen Ausführung in Zusammenarbeit mit dem Bregenzer Architekten Engelmar Liebe erfolgte. Im Werk Gnaigers zeichnet sich speziell in der Bauaufgabe der Verwaltungsbauten eine an überregionale Tendenzen anschließende allgemeine Entwicklung der Nachkriegszeit ab. Der nach dem Krieg einsetzende wirtschaftliche Aufschwung ermöglichte es auch Vorarlberg als dem westlichsten Bundesland Österreichs, einen Raum für das Neue Bauen zu schaffen, der sich in mehreren modernen öffentlichen Bauten spiegelt.

Nach vielen Jahren der produktiven Zusammenarbeit entschied sich die Bürogemeinschaft, die Geschäftsbeziehung im Juli 1965 zu lösen, und so führte Gnaiger in den folgenden Jahren ihr Architekturbüro unabhängig von ihren ehemaligen Feldkircher Kollegen weiter, wobei ein wesentlicher Markstein in ihrem Werk der von 1965 – 1967 realisierte Neubau der Sparkasse in Feldkirch darstellt. Ab 1970 fokussierten sich die Bauaufgaben Gnaigers zur Gänze auf Aufträge von Banken. Das Voranschreiten einer chronischen Erkrankung zwang sie zu beruflicher Einschränkung und 1974 schließlich dazu, im 58. Lebensjahr und nach 37 Berufsjahren als selbständige Architektin, ihr Büro in Feldkirch zu schließen. Die Löschung ihrer Ziviltechnikerbefugnis erfolgte erst Jahre später, am 31. Dezember 1987.

Als erste Architektin Vorarlbergs hat Adelheid Gnaiger das Architekturgeschehen in Vorarlberg wesentlich mitgestaltet. Mit ihrer Arbeit wurde ihr in einer von Männern dominierten Berufswelt fachlicher Respekt und große Anerken-

erst-may-gesellschaft e.V.

nung zuteil. Ihre Architektursprache bewegt sich zwischen Moderne und Tradition, in ihren Planungen spiegelt sich der Schwerpunkt des Baugeschehens der Aufbaujahre wider. Banken, Schulen, öffentliche Verwaltungsbauten sowie Einfamilienhäuser, heute meist überformt, gefährdet oder abgerissen, prägen das architektonische Werk der Architektin und repräsentieren das bis heute wenig aufgearbeitete Baugeschehen der Nachkriegszeit. Ihre Bauten prägen die Architektur der Nachkriegsmoderne in Vorarlberg und sind heute wichtige Zeugen einer fast vergessenen Zeit. Adelheid Gnaiger war eine Pionierin der Vorarlberger Architektur und eine wichtige Wegbereiterin, der es gelang, das zeitgenössische Rollenbild der Frau zu durchbrechen und die Doppelbelastung von Beruf und Familie erfolgreich zu bewältigen.

Zum Weiterlesen

Holzschuh, Ingrid (Hrsg.): Adelheid Gnaiger (1916 – 1991). Die erste Architektin Vorarlbergs. Park Books Verlag. Zürich 2015.

Die Autorin

Mag.^a Dr.ⁱⁿ Ingrid Holzschuh studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und promovierte 2011. Seit 2010 ist sie als freie Kunsthistorikerin und selbständige Ausstellungskuratorin sowie Museumsberaterin tätig; außerdem lehrt sie an der Universität Wien und war Projektmitarbeiterin sowie Projektleiterin in diversen Forschungsprojekten. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts mit Schwerpunkt auf der Zeit des Nationalsozialismus.



Die Neue Frankfurterin

Von Sabine Börchers, Frankfurt am Main

Die 1920er Jahre waren auch in Frankfurt wegweisend für ein modernes Frauenbild. Akademikerinnen, Journalistinnen oder Sportlerinnen wurden zu Vorbildern. In der Kunst und in der Mode fand das neue weibliche Selbstverständnis seinen Ausdruck

Der gerade zu Ende gegangene Erste Weltkrieg bedeutete für viele Frauen einen starken Einschnitt in ihre Lebenswirklichkeit. Weil die Männer an der Front gewesen waren, übernahmen sie deren Rolle in der Familie, aber auch im Arbeitsleben. Sie entwickelten ein neues Selbstbewusstsein und eine Selbständigkeit, die viele von ihnen nach der Rückkehr des Ehemannes nicht mehr aufgeben wollten. Die Zahl der Scheidungen stieg sprunghaft an. Der gesellschaftliche Modernisierungsprozess, der bereits im Kaiserreich begonnen und ein neues Rollenverständnis eingeleitet hatte, nahm nun Fahrt auf. 1919 konnte mit dem Wahlrecht für Frauen eines ihrer wichtigsten politischen Ziele umgesetzt werden.

Besonders in den Großstädten wurde ein Leben in finanzieller Unabhängigkeit plötzlich möglich. Jungen, ungebundenen Frauen boten sich durch Anstellungen in Büros bisher unvorstellbare Möglichkeiten für die Lebensplanung. 1925 war bereits ein Drittel der Frauen in Deutschland berufstätig. Ihre Vorbilder waren die gut ausgebildete Frauen aus adeligen und großbürgerlichen Familien, Akademikerinnen, Journalistinnen und Künstlerinnen, die auch in Frankfurt zu den Protagonistinnen der Neuen Frau wurden, so wie z.B. Martha Wertheimer, die Philosophie und englische Philologie studiert hatte und als eine der ersten Frauen an der Goethe-Universität promoviert wurde. Von 1919 an war sie Redakteurin der liberalen *Offenbacher Zeitung*; sie hielt Reden zu frauenspezifischen Themen, war aber zugleich auch erfolgreiche Fechterin und Langstreckenschwimmerin. 1931 zog sie um in die Heimatsiedlung, eine Mustersiedlung des Neuen Frankfurt mit Zentralheizung, Warmwasser und Frankfurter Küche.

Tagsüber gingen ledige Frauen wie Martha Wertheimer zur Arbeit, abends trafen sie sich zum Beispiel im Frankfurter Frauen-Club in der Hochstraße 14, um gemeinsam zu essen, sich auszutauschen oder um sich für mehr politische, soziale und zivile Bürgerrechte einzusetzen. Durch ihre Berufstätigkeit verlangte die Neue Frau zugleich im Haushalt nach Entlastung. Die Wiener Architektin Margarete Schüt-

te-Lihotzky fand dafür eine Lösung. Sie rationalisierte ab 1926 in der von ihr entwickelten Frankfurter Küche, der ersten modernen Einbauküche, die Arbeitsabläufe. Zugleich stand sie selbst für den neuen Typ der emanzipierten Frau, die sich in der Gruppe der zumeist männlichen Kollegen um den Stadtbaurat Ernst May selbstbewusst behauptete. Für die Siedlungen Praunheim und Ginnheim entwickelte sie Wohnungen für berufstätige, alleinstehende Frauen und wandte sich dabei entschieden gegen ihre Ghettoisierung in sogenannten Ledigenheimen.

Bei der neuen Frankfurter Mode gab Margarethe Klimt zu dieser Zeit den Ton an. 1927 übernahm sie die Modeabteilung der damals renommierten Kunstgewerbeschule und baute sie zur schulstärksten Klasse aus. Ihre sehr gut dotierte Stelle umfasste ein eigenes Atelier. Klimt organisierte mit ihrer Klasse zudem Modenschauen und Ausstellungen mit dem Ziel, Frankfurt als Modestadt zu etablieren, und reiste regelmäßig zu den führenden Modehäusern nach Paris. Charakteristisch für die Mode der 1920er Jahre wurde ein neues androgynes Erscheinungsbild. Frauen trugen knielange Röcke, Hosenanzüge und Bubikopf. Die Frankfurter Künstlerin Lina von Schau- roth, die unter anderem für Hans Poelzig die später zerstörte Glasschliffdecke mit Sternbildern im Festsaal des I.G.-Farben-Gebäudes sowie Kirchenfenster entwarf, erschien bei gesellschaftlichen Anlässen stets im Herrenkostüm mit weißer Bluse und Krawatte. Auch Clärenore Stinnes, Tochter eines Großindustriellen, war bekannt dafür, dass sie meist Hosen und Krawatten trug und in der Öffentlichkeit Zigarette rauchte – ein weiteres Symbol für die Befreiung der Frau von bürgerlichen Normen. Stinnes eroberte zudem eine weitere Männerdomäne. Sie wurde die erfolgreichste Rennfahrerin Europas und unternahm von Frankfurt aus in einem serienmäßigen Adler-PKW als erster Mensch eine Reise um die Welt.

In der Kunst und im Sport rückten nun ebenfalls Frauen in die erste Reihe auf. Die Leichtathletin Emmy Haux wurde in den Zeitungen und Zeitschriften als Sprinter-Königin

der 1920er Jahre gefeiert und errang im 100-Meter-Lauf 1923 und 1924 den Deutschen Meistertitel. Frankfurts größte Leichtathletin aber war zu der Zeit die Metzgers-tochter Tilly Fleischer, die bereits mit 16 Jahren Deutsche Vizemeisterin im Speerwurf wurde und in den 1930er Jahren, als dieser olympische Disziplin für Frauen wurde, mehrere Medaillen holte. Nicht zuletzt brachen die Frauen eine weitere männliche Vorherrschaft: Im Januar 1930 wurde im Steinernen Haus der erste Deutsche Damen Fußballclub mit mehr als 30 Mitgliedern gegründet.

Auf der Bühne bewies eine 14-Jährige, dass der klassische Tanz damals neue Ausdrucksformen forderte. Niddy Impekoven, Tochter des Schauspielers und Regisseurs Tony Impekoven, galt als tanzendes Wunderkind, das bereits Soloabende am Opernhaus bestritt und zu einer Zeit, in der Mary Wigman erst langsam zum Idol der neuen Tanzbewegung aufstieg, einen eigenen Stil entwickelte. Mit ihrem Ausdruckstanz interpretierte Niddy Impekoven *Das Leben einer Blume* oder vollführte einen grotesken Stampftanz. Noch nicht volljährig, ging sie Anfang der 1920er Jahre auf Tournee und trat später sogar im Fernen Osten und in Amerika auf.

Bereits durch die Weltwirtschaftskrise 1929 und ihre sozialen Folgen verlor das Image der unabhängigen Neuen Frau jedoch an Glanz. Mit dem aufkommenden Nationalsozialismus fand es sein vorläufiges Ende. Das alt-hergebrachte Frauenbild der Ehefrau und Mutter wurde wieder propagiert und mit allen Mitteln durchgesetzt. So führten die Nationalsozialisten in den 1930er Jahren eine Kampagne gegen Doppelverdiener, bei der den Frauen die Entlassung drohte, wenn ihr Mann berufstätig war.



Die Leichtathletin Emmy Haux (Foto: Sabine Börchers)



Zum Weiterlesen

Börchers, Sabine: 101 Frauenorte in Frankfurt. Societäts-Verlag. Frankfurt 2016.

Die Autorin

Sabine Börchers ist freiberufliche Journalistin u.a. für die *F.A.Z.* und schreibt Bücher über die Frankfurter Stadtgeschichte, etwa über die Historie des Gesellschaftshauses im Palmengarten. Die Literaturwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin war dreizehn Jahre lang Lokalredakteurin bei der *Frankfurter Neuen Presse*. Ihr neuestes Buch *101 Frauenorte in Frankfurt* versammelt außergewöhnliche Orte der Stadt, an denen Frauen ihre Spuren hinterließen oder sich noch heute engagieren.



Die Werkssiedlungen der Farbwerke Hoechst, Teil 2

Von Dr. Klaus Strzyz und Dr. Wolfgang Metternich

Im Rahmen unserer Serie zu den frühen Frankfurter Arbeitersiedlungen stehen erneut die Projekte des Chemiekonzerns im Fokus

Die Heimchensiedlung (Unterliederbach)

Der erste Bauabschnitt der im heutigen Unterliederbacher Vogelviertel zwischen dem Starenweg und dem Amselweg gelegenen Heimchensiedlung wurde zwischen 1889 und 1891 im Auftrag der werksinternen Wilhelm-Meister-Stiftung errichtet. Bis 1914 folgten noch fünf weitere Bauabschnitte, in denen insgesamt 136 Häuser entstanden. Unter den 60 Häusern der ersten drei Bauabschnitte gab es nur drei Doppelhäuser (aus dem zweiten Bauabschnitt); alle anderen Häuser waren Einzelhäuser, wobei die Individualität und Vielfalt der Typen verblüfft: Insgesamt wurden elf verschiedene Hausformen entwickelt, und zwar mit jeweils zwei bis drei Räumen im Erdgeschoss sowie zwei im Dachgeschoss und einer halben Unterkellerung.

Ursprünglich hieß die Siedlung Arbeiterheim und war gedacht für „ältere“ Arbeiter und Pensionäre, denen nach 20 Jahren der Firmenzugehörigkeit das Recht eingeräumt wurde, für den Rest ihres Lebens in den Siedlungshäusern mietfrei zu wohnen. Aus diesem Grund waren die Häuser des ersten Bauabschnitts mit drei bis vier Zimmern noch ausgesprochen klein gehalten. Schnell stellte sich jedoch heraus, dass diese Arbeiter, die oft schon bereits mit dreizehn oder 14 Jahren in den Betrieb eingetreten waren, nach 20 Jahren noch keineswegs im „Rentenalter“ waren, sondern sehr wohl noch minderjährige Kinder und große Familien hatten, weshalb die späteren Häuser mit bis zu fünf Zimmern auch größer konstruiert waren.

Von den ursprünglich 136 im englischen Cottage-Stil errichteten Häusern ist heute noch knapp die Hälfte erhalten, darunter auch jenes Haus aus dem dritten Bauabschnitt im Heimchenweg 52, welches auf der *Exposition Universelle et Internationale de Paris*, also der Pariser Weltausstellung von 1900, originalgetreu aufgebaut worden war und offenbar einen derartigen Eindruck gemacht hatte, dass es mit einem Grand Prix ausgezeichnet wurde.

Schaut man sich den ursprünglichen Wegeverlauf der Heimchensiedlung, der inzwischen natürlich längst überbaut ist, genauer an, so fällt die ausgesprochen abwechslungsreiche parkähnliche Anordnung sofort ins Auge. Anfänglich gab es nicht einmal umzäunte Gärten, sondern „nur“ eine offen gestaltete Siedlungslandschaft mit Büschen und Bäumen. Der „Gartenstadtgedanke“ zeigte sich dabei besonders in der genau durchkonstruierten Wegführung des gesamten Areals mit an den Wegkreuzungen kleinen, extra begrünten und bepflanzten Flächen. Im zweiten Bauabschnitt ab 1894 wurde dann die ursprüngliche parkartige Gestaltung zwischen den Häusern tendenziell aufgegeben und jedem Haus ein Nutzgarten zugeteilt, wodurch auch die Baukosten pro Haus (ohne Grundstück) von 3.600,00 Mark auf 4.500,00 Mark stiegen. Dabei korrespondiert die bereits erwähnte Vielfalt der Hausformen mit der ausgesprochen lockeren Platzierung der Häuser, die jedoch nur scheinbar willkürlich ist, folgt sie doch stets klaren Durchblicken und Sichtachsen. Wer sich heutzutage auf einem Spaziergang der Siedlung über den Grasmückenweg nähert, wird sich dem Gefühl, in ein vergangenes Jahrhundert einzutreten, kaum entziehen können. Die meisten der noch erhaltenen Häuser wurden vortrefflich restauriert, und man kann sicher ohne zu übertreiben behaupten, dass die Heimchensiedlung wohl eine der schönsten, anmutigsten und charmantersten Siedlungen Frankfurts ist.

Die Kolonie (Zeilsheim)

Ab 1901 wurde nach Plänen des Werksarchitekten der Farbwerke, Heinrich Kutt, von der 1899 gegründeten werkseigenen Wohnungsbaugesellschaft der Farbwerke Hoechst mit dem Bau der Kolonie (auch: Colonie) in Zeilsheim begonnen. Auch hier wurde die Idee von der Gartenstadt im Grünen konsequent umgesetzt, auch wenn der Straßenverlauf doch etwas weniger elegant und stattdessen, fast kann man sagen: zweckmäßiger angelegt ist als in der Heimchensiedlung. Bis 1914 wurden im Gebiet zwischen der heutigen Pfaffenwiese und der Klosterhofstraße



Prospekt des auf der Pariser Weltausstellung von 1900 prämierten Hauses aus der Heimchensiedlung (links) und das Vorbild, das heute noch existierende Haus im Heimchenweg 52



Zustand 2016 (Foto: Isabel Strzyz-Winkowski)

436 Wohneinheiten vorwiegend als Doppelhaushälften errichtet, wobei die Häuser einen zwischen 250 und 500 m² großen Nutzgarten (inklusive dreier Obstbäume!) zugeteilt bekamen sowie die damals auch in anderen Siedlungen oft üblichen angebauten kleinen Stallungen zur Haltung von Kleintieren und zum Aufbewahren von Gerätschaften. Die auch hier dem englischen Cottage-Stil nachempfundenen Häuser besaßen vier Zimmer plus eine kleine Kammer und einen Hühnerstall (!), der aber später oft zum Bad umgebaut oder als Abstellraum genutzt wurde. Fließend Wasser war vorhanden, ebenso wie eine Toilette im Haus, die Küche war eher klein, und gekocht und auch beleuchtet wurden die Häuser mit Gas. Der damalige Mietzins war auf einen Satz von unter 10 % des Nettoeinkommens des Mieters festgelegt.

1925 wurde die Alte Kolonie mit ihren 436 Wohnungen um die Neue Kolonie im Gebiet am Coburger Weg und Braunschweiger Weg um 154 Wohnungen erweitert. In der Fassadengestaltung dieser Häuser lassen sich nun neben den schon bekannten Klinkern auch vereinfachte Elemente des Jugendstils finden. Heute steht die Kolonie völlig zu Recht als ein Musterbeispiel des sozialen Wohnungsbaus der Wilhelminischen Zeit unter Denkmalschutz. Wie z.B.

auch schon in der Eisenbahnersiedlung in Nied, so wurde auch in der Kolonie der Kirchenbau von den Farbwerken mitfinanziert.

Es kann festgehalten werden, dass um diese Zeit nicht nur im Raum Höchst, sondern in ganz Deutschland, vor allem im Ruhrgebiet, der soziale Werkwohnungsbaubau blühte, auch wenn dies oft ein Wohnungsbau nach Gutsherrenart war. Auch für die Farbwerke war der Wohnungsbau eine Notwendigkeit, um genügend Arbeitskräfte ans Werk zu binden. Dabei hatte man das Problem, dass es in jenen Jahren der betrieblichen Expansion von Seiten der Stadt Höchst kaum Anstrengungen gab, planerische Initiativen zu ergreifen, um den Wohnungsbedarf halbwegs zu regeln bzw. in den Griff zu bekommen. 1914 hatten die Farbwerke deshalb einen Wohnungsbestand von immerhin 1.117 Wohnungen, vorwiegend in Ein- und Zweifamilienhäusern.

Die Serie wird im maybrief 45 mit der Ferdinand-Hofmann-Siedlung in Sindlingen abgeschlossen.

May Meets Mackie Messer

Von Annika Sellmann, M.A.

Die ernst-may-gesellschaft feierte den 130. Geburtstag ihres Namensgebers mit einer musikalischen Hommage an Ernst May und seine Zeit

Am 30. Juli lud die ernst-may-gesellschaft anlässlich des 130. Geburtstages ihres Namensgebers wieder einmal zum mayfest im Garten des Musterhauses im Burgfeld ein. Die erhobenen Gläser waren, der Tradition entsprechend, mit Apfelwein gefüllt. Dabei lieferten nicht nur der Jubeltag des „Meisters“ Grund zur Freude, sondern auch die Festredner, das anspruchsvolle musikalische Programm und ein außergewöhnliches Geburtstagsgeschenk. Begrüßt wurden die Gäste vom Vorstandsvorsitzenden Dr. Eckhard Herrel, der gutgelaunt in das Programm leitete.

Nachdem im letzten Jahr Oberbürgermeister Peter Feldmann, Schirmherr der ernst-may-gesellschaft, am Sommerfest teilgenommen hatte, konnte auch in diesem Jahr Besuch aus dem Römer empfangen werden. Dr. Marcus Gwechenberger, Referent des neuen Planungsdezernenten Mike Josef, bekannte in seinem Grußwort, dem Dezernat für Planung und Wohnen gelte Ernst May als großes Vorbild. Besonders in der wieder brandaktuellen Frage des Wohnraums für das Existenzminimum habe das Neue Frankfurt Maßstäbe für effizientes und dabei qualitätvolles Bauen gesetzt und Bauten geschaffen, die auch für zukünftige Planungen Vorbildcharakter haben.

Einblicke in Museumspraxis und Erbpolitik bot der Vortrag von Anja Krämer, Direktorin des Stuttgarter Weissenhofmuseums. Betrieben durch den Verein der Freunde der Weissenhofsiedlung e.V. und situiert im Haus Le Corbusier, war das Museum ein wichtiger Akteur auf dem Weg zum Welterbetitel für 17 Bauten des Schweizer Architekten. Ein wichtiger Faktor für den Erfolg des Antrags, verriet Krämer, sei die internationale Vernetzung gewesen – und Durchhaltevermögen, schließlich habe es bei Ihnen auch erst beim dritten Anlauf geklappt.

Der Musikwissenschaftler Gerhard Schroth bot eine höchst unterhaltsame Einführung in das musikalische Programm, das in diesem Jahr unter dem Motto *May Meets Mackie Messer* stand. Sowohl der nicht ganz salonfähige Text der *Seeräuber-Jenny* von Berthold Brecht und Kurt Weill aus der *Dreigroschenoper* als auch die Geschichte des Trautoniums – Großvater des heutigen Synthesizers – wäre den meisten Zuhörern wohl ohne Schroths Erläuterungen unbekannt geblieben.



(Fotos: Peter Paul Schepp)

Zur Darbietung brachten die Musik Tobias Rüger am Tenorsaxophon und die Pianistin Despina Apostolou, die den Großen der musikalischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts Tribut zollten. Im schönen Garten des Musterhauses erklangen so Kompositionen von Kurt Weill, Paul Hindemith und Arnold Schönberg.

Die üppige Pracht, in der sich der rekonstruierte Mustergarten den Gästen präsentierte, ist in diesem Jahr Isabel Strzyz-Winkowski zu verdanken, die sich seit 2015 tatkräftig der Bepflanzung und Pflege widmet.

Ein völlig unerwartetes und ganz besonderes Geschenk brachte Dr. Klaus Schaefer zur Feier mit: Ein Fotoalbum von Martin Kurt May, dem älteren Bruder des Stadtplaners, wurde aus dem Nachlass der Familie an die ernst-may-gesellschaft übergeben. Die neue Besitzerin wird sich um die papierrestauratorische Behandlung bemühen, damit das kostbare Zeugnis der bürgerlichen Kindheit Ernst Mays bald in einer digitalen Ausstellung auf der Homepage des Vereins präsentiert werden kann.



maykochen im Mai

Von Elisa Lecointe, M.A.

Kochen wie zu Mays Zeiten, oder besser gesagt: Kochen wie im Neuen Frankfurt – dieser Aufgabe stellten sich am 28. Mai elf Wagemutige im Garten des mayhauses auf Initiative von Peter Paul Schepp, Gilbert Töteberg und Elisa Lecointe

Was hat der Frankfurter Siedlungsbewohner um 1925 wohl gegessen? Denkt man heute an die Küche der 1920er Jahre zurück, so sieht man vor seinem geistigen Auge gleich die Opulenz der Goldenen Zwanziger vorbeiziehen. Austern schlürfend, Champagner nippend und Kaviar löffelnd dürfte man die Bewohner der Frankfurter Siedlungen damals aber nicht erlebt haben, zumindest nicht im Alltag. Das Stichwort des maykochens 2 lautete daher „Selbstversorgung“. Der Anbau von Gemüse und Obst im eigenen Garten sollte damals die Kosten für Lebensmittelbeschaffung eindämmen und die Siedlungsbewohner auch in wirtschaftlich schwächeren Zeiten unabhängig machen. Jedes Einfamilienhaus in den Frankfurter Siedlungen war demnach mit einem an das Haus angrenzenden Garten ausgestattet. Peter Paul Schepp, Gilbert Töteberg und Elisa Lecointe erklärten in einer kurzen Einführung zu Beginn den rigiden Aufbau des Gartens nach der Gestaltung des Landschaftsarchitekten Leberecht Migge – jeder Zentimeter des Gartens war von Migge genauestens durchgeplant. Welches Obst, welches Gemüse an welcher Stelle des Gartens angepflanzt wurde, war kein Zufall, sondern genaue Vorgabe: Ein ausgeklügeltes Konzept, das

sicherstellen sollte, dass die Siedlungsbewohner sich autark das ganze Jahr über von der Ernte ihres Gartens ernähren konnten.

Frankfurter Gerichte nach Möglichkeit mit Gemüse aus dem eigenen (may)Garten wurden in kleinen Teams von drei Personen nach Anleitung zubereitet. Frankfurter Erbsensuppe mit Würstchen, Roter Heringssalat, Forelle mit „Grie Soob“, Handkäsetatar, Reibepfannkuchen aus Kartoffeln und Äpfeln sowie zum Dessert ein hessischer Apfelweinpudding begeisterten alle Teilnehmer gleichermaßen. Bei ausgelassener Atmosphäre wurden die Gerichte innerhalb von zwei Stunden unter strahlend blauem Himmel zubereitet. Danach wurden die Tische und Bänke zusammengerückt, eingedeckt und das festliche Menü in Etappen serviert.

Auch wenn das maykochen bis zuletzt im wahrsten Sinne des Wortes ins Wasser zu fallen drohte – Unwetter waren ab mittags angekündigt –, war es am Ende ein großer Erfolg. Im Mai nächsten Jahres wird es deshalb ein maykochen 3 mit neuen Rezepten geben.





(Fotos: Peter Paul Schepp, Elisa Lecointe)



Rezeptauswahl

Handkäsetatar

Handkäse reif (2 – 4 Stk.)
 1 Eigelb
 Zwiebeln (1 – 2 Stk.)
 Gewürzgurken (4 – 8 Stk.)
 Paprikapulver (1 TL)
 Schmand (250 ml)
 Zitronensaft
 Pfeffer, Salz, Essig, Öl

Handkäse klein schneiden. Sahne und Butter zu einer geschmeidigen Masse verrühren. Zwiebeln und Gewürzgurken fein hacken. Paprika, Eigelb und Zitronensaft verrühren. Marinade zusammenschütten. Handkäsewürfel, Zwiebeln und Gewürzgurken mit Marinade vermengen.

Roter Heringssalat

Eingelegter Hering
 ¼ l saurer Rahm
 1 Becher Joghurt
 Zitronensaft (1 Zitrone)
 zwei kleine Zwiebeln
 ein saurer grüner Apfel
 rote Beete
 zwei Salzgurken
 eine Prise Zucker
 Pfeffer und Salz
 Dill
 Lorbeerblätter
 Petersilie

Für die Soße den sauren Rahm mit Joghurt, Zitronensaft, Zucker und dem Rote Beete-Saft in eine Schüssel geben und verrühren. Die Rote Beete in kleine Würfel, den Apfel und die Salzgurken in Scheiben und die Zwiebeln in Ringe schneiden und in die Soße geben. Lorbeerblätter und Petersilie klein hacken und zum Rest der Zutaten dazugeben. Zuletzt den Hering in kleine Stücke schneiden und unterrühren. Die Zutaten gut vermengen und mindestens eine halbe Stunde ziehen lassen. Vor dem Servieren mit Dill garnieren.

Erbsensuppe mit Frankfurter Würstchen

1 kg Erbsen
 ¼ l Fleischbrühe (Rinderbouillon)
 ½ l Milch
 1 Bund Petersilie
 Frankfurter Würstchen
 Pfeffer und Salz
 Pürierstab

Erbsen mit heißer Fleischbrühe übergießen und pürieren. Die Suppe in einen Topf geben und unter ständigem Umrühren mit einem Schneebesen langsam die Milch hinzugeben. Mit Pfeffer und Salz würzen und aufkochen lassen. Petersilie klein hacken, die Frankfurter Würstchen in feine Scheiben schneiden und zum Rest der Suppe geben. Alles zusammen kurz köcheln lassen und dann servieren.



Neue Gesichter bei der ernst-may-gesellschaft

In der diesjährigen Mitgliederversammlung wurden zwei neue Vorstandsmitglieder hinzugewählt. Am 1. August übernahm Annika Sellmann von Theresia Jekel die Koordinationsstelle im mayhaus. Sie ist das neue Gesicht bzw. die neue Stimme am Telefon, wenn man sich an die Geschäftsstelle wendet.



Vorstandsmitglied
Dr. Christos-N. Vittoratos

Geboren 1980 und aufgewachsen in Frankfurt, Studium an der Hochschule für Gestaltung Offenbach und Promotion an der Universität für Angewandte Kunst Wien. Tätig erst als Designer in der Industrie und anschließend als Designtheoretiker und Dozent u.a. an der Hochschule Heidelberg.

2014 Gründung des Unternehmens 8blinden Frankfurter Küche, welches Privatküchen aus Edelstahl in Frankfurt fertigt.

Er war als Kurator an den Sonderausstellungen „Moderne auf 10 x 15 cm. Die Postkarten des Neuen Frankfurt“ und „KLAR UND BUNT! die grafik des neuen frankfurt“ wesentlich beteiligt.

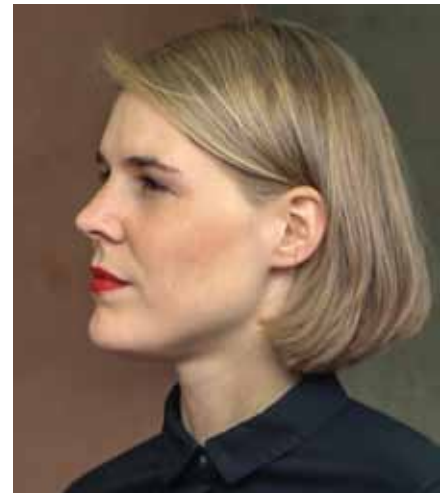


Vorstandsmitglied
Dr. habil. Wolfgang Voigt

Architekturhistoriker. Architekturstudium in Hannover; wiss. Mitarbeiter für bildende Künste in Hamburg (1986 – 1995); dort Vertretungsprofessur für Architekturgeschichte 1993/94; Durchführung von Forschungsprojekten unter Leitung von Hartmut Frank und Jean Louis Cohen. Freie Forschungen für Denkmalschutzamt Hamburg (1983/84 u. 1994 – 1996) und The Art Institute of Chicago (1993 – 1995).

1997 – 2015 stellv. Direktor und wiss. Mitarbeiter am DAM und Herausgeber von Katalogen u. a. über Heinz Bienefeld, Helmut Jacoby, Paul Schmitthenner, Dominikus Böhm, Gottfried Böhm, Paul Bonatz und Ferdinand Kramer.

Zahlreiche Veröffentlichungen zur Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Mitglied Deutscher Werkbund Hessen und BDA.



Assistentin des Vorstandes
Annika Sellmann, M.A.

Annika Sellmann (28) ist Kunsthistorikerin. Sie schloss das Studium der Kunstgeschichte mit den Beifächern Soziologie und Kunstvermittlung an der Goethe-Universität und der Université d'Aix-Marseille letztes Jahr mit dem Magister ab. Anschließend begann sie an der Universität Bamberg den Masterstudiengang Denkmalpflege mit dem Schwerpunkt Bau und Kunstdenkmäler sowie städtebauliche Denkmalpflege. Zusätzlich konnte sie Erfahrungen gewinnen in der Studiengruppe sammeln, ordnen, darstellen am Forschungszentrum Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität (2014) und am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (2015). Annika Sellmann freut sich auf ihr neues Aufgabenfeld, bei dem sie betriebliche Anforderungen mit der fachlichen Praxis ihres Studienfaches verbinden kann.

„Wir sind Welterbe!“

Von Suse Kletzin, Stuttgart

Im Juli 2016 erkannte die UNESCO 17 Bauten in sieben Staaten des Altmeisters Le Corbusiers den Welterbestatus zu

Am 17. Juli, ein Sonntagmorgen, saßen wir vor dem Laptop im kleinen Museumsbüro und folgten per Livestream der Sitzung des Welterbekomitees in Istanbul. Gerade noch hatte die Protokollantin der UNESCO die Änderungsanträge zur Eintragung des architektonischen Werks von Le Corbusier vorgelesen und die Vorsitzende des Welterbekomitees begann mit der Abstimmung. Dann hörte man nur noch Klatschen und sah den Kameranaher auf die Vertreter der Antragsteller, die es nicht mehr auf den Sitzen hielt. Welch ein Krimi ging da gerade zu Ende! Friedemann Gschwind, der frühere stellvertretende Leiter des Amtes für Stadtplanung und Stadterneuerung der Stadt Stuttgart und Beiratsvorsitzender des Vereins Freunde der Weissenhofsiedlung war unser Mann in Istanbul. Am Samstag gab es eine Sitzungsunterbrechung wegen des Putschversuchs in der Türkei und Friedemann hielt uns über die Entwicklung auf dem Laufenden. Er war sich sicher, am Sonntag würde die positive Entscheidung fallen. Und tatsächlich: „Ja, wir sind Welterbe!“, rief ich.

Es war der dritte Anlauf, das architektonische Werk von Le Corbusier mit 17 Stätten in sieben Staaten in die Welterbeliste einzutragen. Bereits 2003 hatte Frankreich begonnen, nach Mitstreitern für einen internationalen Antrag zu suchen. Die Zeit war günstig, denn mit dem 75-jährigen Jubiläum der Weissenhofsiedlung 2002 und dem Beginn der denkmalgerechten Instandsetzung des Doppelhauses von Le Corbusier hatte Friedemann Gschwind als Beauftragter der Stadt Stuttgart Kontakt zur Fondation Le Corbusier. Er wurde bald Mitglied der internationalen Arbeitsgruppe, die unter der Federführung Frankreichs den Aufnahmeantrag in die Welterbeliste vorbereitete. 2008 wurde dann der Antrag gestellt, auf der Komiteesitzung 2009 jedoch zurückgewiesen. Icomos, das beurteilende Institut, hatte die Beliebigkeit der Auswahl der Stätten kritisiert. Daraufhin wurde der Antrag überarbeitet, vermutlich nicht konsequent genug, und deshalb 2011 zum zweiten Mal zurückgewiesen. Aber zurückweisen heißt nicht ablehnen. Und so ist es der gut funktionierenden Arbeitsgruppe und der Konsequenz der beteiligten Staaten zu danken, dass es 2015 zu einem dritten Antrag kam.



Das Haus Le Corbusier in Stuttgart (Foto: Weissenhofmuseum)

Friedemann Gschwind, mittlerweile im Ruhestand, ließ ebenfalls nicht locker. Wir haben mit ihm oft im Verein über die Sitzungen der Internationalen Arbeitsgruppe und über mögliche Entwicklungen diskutiert. Manche haben am Sinn und am Erfolg des Vorhabens gezweifelt. Mir war immer klar, wenn es gelingt, wird der Welterbetitel Strahlkraft auf die ganze Weissenhofsiedlung haben. Dann fängt für uns die Arbeit erst an, denn es gilt, die Siedlung zukunftsfähig zu machen. Und daran arbeiten wir jetzt.

Die Autorin

Suse Kletzin ist Architektin und Abteilungsleiterin an der Steinbeisschule Stuttgart, gewerbliche Schule für Bautechnik und Medien. Seit 1998 arbeitet sie im Vorstand des Vereins Freunde der Weissenhofsiedlung, seit 2005 fungiert sie als dessen Vorsitzende.



Theoretikerinnen des Städtebaus

Von C. Julius Reinsberg, M.A.

Ebenezer Howard, Camillo Sitte, Ernst May: Denkt man an den historischen Städtebau, assoziiert man ihn in aller Regel mit männlichen Protagonisten. Ein jüngst erschienener Sammelband will dies ändern

Metropolis ist das Werk einer Frau. Wer die futuristische Stadt im gleichnamigen Stummfilm für eine Erfindung des Regisseurs Fritz Lang hält, liegt falsch: Tatsächlich stammen das Drehbuch des Welterfolgs und der zugehörige Roman von Thea von Harbou, einer der bestbezahlten deutschsprachigen Drehbuchautorinnen der 1920er Jahre. Von Harbou ist nur eine von zahlreichen historischen Städtebauerinnen, die der Sammelband *Theoretikerinnen des Städtebaus* in den Fokus rückt.

Die Herausgeberinnen Katia Frey und Eliana Perotti widmen sich damit einem bislang wenig erforschten Themenfeld. Dies hängt auch mit der historischen Rolle der Städtebauerin zusammen, deren Beitrag zur Fachdisziplin lange Zeit fast ausschließlich auf die Theorie beschränkt war. Der Band begibt sich dennoch auf Spurensuche nach weiblichen Beiträgen zum Städtebau und legt in neun Aufsätzen theoretische Ansätze frei, die einem breiten Publikum bislang – zu Unrecht! – kaum bekannt sein dürften. Die Untersuchungen fokussieren Fallbeispiele des 19. und 20. Jahrhunderts und umfassen geografisch Länder in Westeuropa, die USA und die Sowjetunion.

Bei vielen der untersuchten Konzepte handelt es sich um städtebauliche Utopien bzw. Dystopien wie im eingangs genannten Beispiel *Metropolis*. Die einzelnen Analysen zeigen jedoch auch den praktischen Beitrag der Theoretikerinnen zu Städtebau und urbaner Entwicklung, der oftmals nicht gering zu schätzen ist. Jeder Aufsatz wird von einem umfangreichen Anhang flankiert, der Auszüge aus der Theorie der jeweils behandelten Protagonistinnen ediert. Bei den deutsch- und englischsprachigen Theoretikerinnen gibt der Band die Passagen im Original wieder.

Besonders im 20. Jahrhundert konnten Theoretikerinnen des Städtebaus ihren Ideen gesellschaftliche Resonanz verschaffen, wie etwa die US-Amerikanerin Mary Simkhovitch. Gaia Caramellino charakterisiert sie in ihrem Beitrag überzeugend als eine der wesentlichen Akteurinnen des sozialen Wohnungsbaus im Rahmen der New Deal-

Politik der 1930er Jahre. Und auch die sowjetischen Theoretikerinnen Milica I. Prochorova und Ljubov' S. Zaleskaja avancierten von den 1930ern bis zum Ende der 1970er Jahre zu renommierten Expertinnen auf dem Gebiet der Landschaftsarchitektur. Doch bereits im 19. Jahrhundert konnten die städtebaulichen Konzepte weiblicher Protagonisten vermehrt Rezeption beanspruchen. So nimmt Susanne Businger in ihrem Aufsatz die Cooperative-housekeeping-Bewegung in den Blick, die in den USA von 1870 bis 1930 präsent war. Ihre Vertreterinnen setzten sich für eine kollektive Organisation der Arbeiten des privaten Haushalts ein. Zentral war dabei der Gedanke, die bislang als „familiäre Pflicht“ begriffene Hausarbeit anderen Erwerbstätigkeiten gleichzusetzen und damit auch zur Emanzipation der Hausfrauen beizutragen. Planerinnen wie Melusina Fay Peirce, Mary Coleman Stuckert oder Alice Constance Austin entwarfen darauf aufbauend ganze Nachbarschaften von küchenlosen Häusern, die sich um ein Gemeinschaftszentrum gruppierten oder auch Gruppen von Wohneinheiten, die durch ein untergründiges Netz verbunden wurden, das die Lieferung der in der Gemeinschaftsküche zubereiteten Speisen frei Haus garantierte.

Der vorliegende Sammelband stellt nur einen Ausschnitt eines groß angelegten Forschungsvorhabens dar, das die historische Analyse der Texte von über 300 Autorinnen aus drei Jahrhunderten anstrebt. Der Auftakt ist zweifellos gelungen.



Frey, Katia/Perotti, Eliana (Hrsg.):
Theoretikerinnen des Städtebaus.
Texte und Projekte für die Stadt.
Reimer Verlag, Berlin 2015.
ISBN 978-3-496-01532-1.

Akteure des Neuen Frankfurt

Von Dr. Klaus Strzyz

Ein jüngst erschienenenes Personenlexikon beleuchtet umfangreich die personellen Konstellationen des Neuen Frankfurt. Die Herausgeber beschränken sich dabei nicht nur auf Architekten und Stadtplaner

Es passiert dem Leser nicht oft, dass er, wenn er ein neues Buch aufschlägt und es interessiert durchblättert, sich unmittelbar fragt, warum genau dieses Buch eigentlich nicht schon längst erschienen ist und vor allem, wie man bislang ohne es auskommen konnte. Genau dieses Gefühl aber stellt sich ein, wenn man den von Evelyn Brockhoff u.a. herausgegebenen Band über die *Akteure des Neuen Frankfurt – Biografien aus Architektur, Politik und Kultur* zur Hand nimmt. Dabei beinhaltet das Buch nicht nur, wie es der Titel verspricht, über 140 Biografien der wichtigsten Persönlichkeiten, die während der Ära Landmann das Neue Frankfurt geprägt und gestaltet haben, sondern – neben einem ausgesprochen vielfältigen Katalog mit Abbildungen aus jenen Jahren, in denen die Neue Moderne ihre Blütezeit hatte – auch mehrere hervorragende Einführungen in das Gesamtthema. Vieles davon mag vielleicht bekannt sein (was die Artikel gleichwohl nicht weniger lesenswert macht); den Rezensenten besonders beeindruckt hat jedoch die Abhandlung von Christina Gräwe und Ulrike May über den Wandel der Frankfurter Kulturpolitik, dargestellt anhand mehrerer Institutionen und ihren Veranstaltungen. Verschiedene Ausstellungen wie z.B. die der Frankfurter Kunstgewerbeschule oder der Frankfurter Messe bemühten sich, gerade auch die revolutionäre Ästhetik jener Jahre breiten Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen, und dies durchaus mit Erfolg. Auch der *Sommer der Musik* von 1927 mit seiner begleitenden Ausstellung *Musik im Leben der Völker* und einem elfwöchigen Veranstaltungsmarathon mit zahlreichen Konzerten zog immerhin 820.000 Besucher an – Informationen, die ansonsten nicht überall zu finden sind.

Den weitaus größten Teil des Bandes nehmen aber natürlich die Biografien ein. Als ausgesprochen sinnvoll erweist es sich hier, dass die Herausgeber bei der Auswahl über den gleichsam engen Kreis der Stadtplaner, Architekten und Gestalter der Neuen Moderne hinausgegangen und auch zahlreiche Persönlichkeiten des politischen und kulturellen Lebens dieser Zeit mit aufgenommen haben, genauso wie viele heute eher wenig bekannte Akteure. Dabei enden die Biografien der handelnden Personen nicht etwa 1930, in dem Jahr also, in dem May Deutschland verließ, sondern beinhalten die gesamten Lebensläufe, wodurch sich ein ausgesprochen facettenreiches Bild einer Zeit ergibt, welche bis in die 1950er und 1960er Jahre reicht und gelegentlich sogar heute noch nachwirkt

Brockhoff, Evelyn/Gräwe, Christina/May, Ulrike/Quiring, Claudia/Schilling, Jörg/Voigt, Wolfgang (Hrsg.):
Akteure des Neuen Frankfurt. Societäts-Verlag. Frankfurt 2016.
ISBN 978-3-95542-160-1.



Was wird aus der Tornow-Siedlung?

Die Siedlung Tornow-Gelände blickt auf eine bewegte Geschichte zurück und sieht einer ungewissen Zukunft entgegen. Ihr nördlicher Teil entstand 1930 nach Plänen von Ernst May, in der Nachkriegszeit wurde die teils zerstörte Siedlung als Friedrich-Ebert-Siedlung wieder aufgebaut und erweitert. In den folgenden Jahrzehnten wurden sowohl stilgerechte Sanierungen ausgeführt als auch einige Wohnblocks abgerissen – der letzte erst vor wenigen Wochen. Es steht zu befürchten, dass er nicht der einzige bleibt. Unser Mitglied Wolfgang Fidelak hat die Siedlung in den letzten Jahren mehrmals besucht und fotografiert. Ein Abgleich mit der historischen Perspektive zeigt die zunehmende Veränderung. (jr)

Revolution für den Heimgebrauch

ERNST MAY Eine Revolution des Großstädtlers ARCHITEKT UND STADTPLANER AUF DREI KONTINENTEN – so lautet der vollständige Titel des aktuellen mayfilms von Otto Schweitzer, der im letzten Jahr Premiere feierte. Die Kinovorstellungen im DAM, dem Deutschen Filmmuseum und der Naxoshalle waren restlos ausverkauft. Wer keine Karte mehr ergattern konnte, kann sich nun freuen: Jetzt ist der Film auch für den heimischen Fernseher verfügbar. Mitglieder können die DVD für 15,00 Euro im mayshop erwerben, alle anderen zum Preis von 18,00 Euro. Neben dem Film lockt sie mit einem ansprechenden Booklet mit vertiefenden Informationen. (jr)



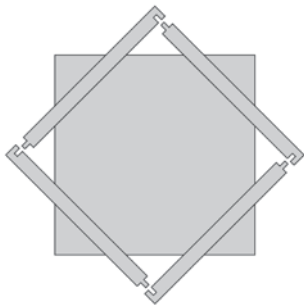
Die Siedlung 1932, Juli 2016 und September 2016
(Fotos: Archiv der ernst-may-gesellschaft, Wolfgang Fidelak)

Aktuell

**HANS UND GRETE
DIE GESCHWISTER
LEISTIKOW ALS GESTALTER
DES NEUEN FRANKFURT**
vom 10. september 2016 bis 28. februar 2017
öffnungszeiten: dienstag – donnerstag 11–16 uhr und samstag/sonntag 12–17 uhr
ort: im burgfeld 136, 60439 frankfurt am main
ausstellung im ernst-may-haus
www.ernst-may-gesellschaft.de

BIRGIT ZOEPF

SCHREINEREI BIRGIT ZOEPF



SCHREINEREI

HANDWERKSMEISTERIN IN DER DENKMALPFLEGE
AUSGEZEICHNET MIT DER GOLDMEDAILLE FÜR
HERAUSRAGENDE LEISTUNGEN IN DER DENKMALPFLEGE
IN EUROPA

BUERGERMEISTER-DR.-NEBEL-STRASSE 1b
97816 LOHR AM MAIN
TELEFON 09352 6746
FAX 09352 7878
EMAIL birgit.zoepf@schreinerei-zoepf.de

moderneREGIONAL

Online-Magazin für Kulturlandschaften der Nachkriegsmoderne

täglich frische Meldungen
alle 2 Wochen ein Newsletter
alle 3 Monate ein Themenheft
immer kostenfrei und unabhängig

www.moderne-regional.de

impresum

herausgeber

ernst-may-gesellschaft e.v.
Im Burgfeld 136, 60439 Frankfurt am Main
telefon +49 (0)69 15343883
post@ernst-may-gesellschaft.de
www.ernst-may-gesellschaft.de

redaktion

Dr. Eckhard Herrel (eh) V.i.S.d.P.
C. Julius Reinsberg, M.A. (jr)
Dr. Peter Paul Schepp (pps)

autoren dieser ausgabe

Sabine Börchers, Prof. Dr. Monique Eleb,
Mag. Dr. Ingrid Holzschuh, Dr. habil Christiane Keim, Suse Kletzlin, Elisa Lecointe, Dr. Ulrike Müller, Dr. Eva B. Ottilinger, Annika Sellmann, Dr. Klaus Strzyz, Rosemarie Wesp

layout: Ulrike Wagner

druck: reproplan, Schmidtstraße 12,
60326 Frankfurt am Main

Die in einzelnen namentlich gekennzeichneten Beiträgen geäußerten Wertungen und Positionen spiegeln nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wider. Alle Rechte an Texten und Bildern liegen bei der ernst-may-gesellschaft und den AutorInnen.

vorstand

dr. eckhard herrel, vorsitzender
dr. peter paul schepp, stellvertreter
und schatzmeister
c. julius reinsberg, stellvertreter
dr. julia krohmer
dr. christoph mohr
dr. klaus strzyz
dr. christos-n. vittoratos
dr. habil. wolfgang voigt

wissenschaftlicher beirat

prof. dw dreyse
dr. thomas flierl
dr. eckhard herrel
dipl.-ing. heike kaiser
dr. christoph mohr
dr. claudia quiring

kuratorium

dr. evelyn brockhoff
prof. roland burgard
prof. dr. christian freigang
prof. dr. h.c. hilmar hoffmann
prof. luise king
dr. gerd kuhn
dr. habil. wolfgang voigt
prof. dr. martin wentz

schirmherrschaft

peter feldmann, oberbürgermeister
der stadt frankfurt am main

ISSN: 2367-3141

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
ernst-may-gesellschaft e.v.

Wir gestalten Lebensräume ...



UNTERNEHMENSGRUPPE
NASSAUISCHE HEIMSTÄTTE
WOHNSTADT

... als Wohnungsunternehmen

mit rund 60.000 Mietwohnungen an 140
Standorten in Hessen

... als Entwicklungsunternehmen

für Kommunen und Unternehmen
in Hessen und darüber hinaus



Unternehmensgruppe Nassauische Heimstätte / Wohnstadt

Jens Duffner · Pressesprecher · Schaumainkai 47 · 60596 Frankfurt am Main
Tel. 069 6069-1321 · Fax 069 6069-51321 · jens.duffner@naheimst.de

www.naheimst.de · www.wohnen-in-der-mitte.de



» Ideen für die Zukunft

Innovative Stadt- und Projektentwicklung

Mit aktuell rund 160 Projekten an 155
Standorten zählt die NH ProjektStadt zu
den aktivsten Dienstleistern in Hessen.

Wir bieten Kernkompetenzen für Kommunen:

- » Stadtentwicklung
- » Projektentwicklung
- » Consulting

NH | ProjektStadt



NH | ProjektStadt

EINE MARKE DER UNTERNEHMENSGRUPPE
NASSAUISCHE HEIMSTÄTTE | WOHNSTADT

www.nh-projektstadt.de