

# **Richtig wohnen im Wiederaufbau!**

Ausstellungen, Ratgeber und Filme als Wohnlehrmedien  
in der frühen Bundesrepublik Deutschland

Johanna Hartmann

Band 1: Text



Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde durch den  
Promotionsausschuss Dr. phil. der Universität Bremen

vorgelegt von Johanna Hartmann  
Bremen, den 13.10.2020

1. Gutachterin: Prof. Dr. Irene Nierhaus, Universität Bremen
  2. Gutachterin: Prof. Dr. Kathrin Peters, Universität der Künste Berlin
- Datum des Promotionskolloquiums: 25.5.2021

Diese Veröffentlichung ist die gekürzte und überarbeitete Fassung der  
Dissertationschrift. Die Änderungen liegen der Geschäftsstelle FB 10  
der Universität Bremen vor.

# Kapitelübersicht

## TEIL I

- 1 Beheimatungen. Das ‚gute‘ Wohnen als Ort und Praxis der ‚richtigen‘ Subjektivierung**  
Einleitung 16
- 2 Wohnen lernen im Kontext stadtplanerischer und wohnungspolitischer Diskurse räumlicher Neuordnung in den ersten Nachkriegsjahren und der frühen BRD**  
Historisch-politische Verortung 78
- 3 Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?**  
Konzeptuelles Intermezzo 154
- 4 Raumfiguren: Moderne Häuslichkeit sehen lernen. Räumliche Auftritte des ‚neuen‘ Wohnens**  
Medienlektüren I 170
- 5 Blickanordnungen: Der Blick von oben als ästhetisches Verfahren der Wohnlehre**  
Medienlektüren II 230
- 6 Möblierungen: Wohnung, Haus und Heim(at) einrichten mit Wohnkultur-Sozialwerk-Möbeln**  
Medienlektüren III 248
- 7 Subjektentwürfe: Ideale Bewohner/innen und unverbesserliche Rezipient/innen. Zu den Auftritten der Wohnsubjekte und des haushaltenden Körpers**  
Medienlektüren IV 312
- 8 Stabilisierende Paradoxe und die Notwendigkeit, sich von Ge-wohntem zu entwöhnen**  
Resüme und Ausblick 350

## TEIL II

A	Werkbund-Ausstellung <i>neues wohnen</i> , Köln 1949	362
B	Ausstellung <i>Wie wohnen?</i> , Stuttgart 1949/50	385
C	<i>Constructa</i> Bauausstellung, Hannover 1951	397
D	Projekt <i>Richtig wohnen helfen</i> , Frankfurt 1953	417
E	Wohnberatungsstellen	435
	Literatur	449
	Band 2: Abbildungen	

# Inhalt

## TEIL I

<b>1 Beheimatungen. Das ‚gute‘ Wohnen als Ort und Praxis der ‚richtigen‘ Subjektivierung</b>	
Einleitung.....	<b>16</b>
1.1 „Das Zauberreich des Ursprünglichen“. Das „Heim“ als räumliche und soziale Ordnungsfigur .....	21
1.2 Politiken des Wohnens. Zur Einrichtung des modernen Subjekts.....	31
1.3 Wohnen ausstellen und lehren .....	36
1.4 Zeitlicher und geografisch-politischer Rahmen der Studie.....	49
1.5 Recherche und Quellenmaterialien der Studie.....	53
1.6 Forschungsfeld Politiken des Wohnens.....	58
1.7 Forschungsfeld Wohnlehre nach 1945 .....	62
1.8 Forschungsfeld Medialisierungen des Wohnens.....	66
1.9 Aufbau der Studie.....	71
<b>2 Wohnen lernen im Kontext stadtplanerischer und wohnungspolitischer Diskurse räumlicher Neuordnung in den ersten Nachkriegsjahren und der frühen BRD</b>	
Historisch-politische Verortung .....	<b>78</b>
2.1 Stadtplanerische Diskurse des Neubeginns .....	82
2.1.1 Ambivalente Bilder der alten Stadt: erstarrt vs. wuchernd, chaotisch vs. leer.....	88
2.1.2 Das Geschlecht der ordnungslosen Stadt .....	90
2.1.3 Die Unsichtbarkeit urbaner Dichte oder die Stadt als leere Fläche.....	92
2.1.4 Gegliedert und grün: Die neue Stadt als Landschaft.....	95
2.2 Wohnungspolitik und Wohnbau in der frühen BRD .....	101
2.2.1 Sozialer Wohnbau nach dem Ersten Wohnungsbaugesetz 1950 .....	102

2.2.2	Wohnungspolitik als Familien- und Eigentumspolitik: Die Gesetzesnovellierung 1953 und das Zweite Wohnungs- baugesetz (Wohnungsbau- und Familienheimgesetz) 1956.....	105
2.3	„Dagegen stemmen, dass die Wände sich zusammen- schieben“: Initiativen und Akteur/innen der Wohnlehre in der frühen BRD und die Politiken ihrer Gestaltungsdiskurse .....	109
2.3.1	Deutscher Werkbund.....	113
2.3.2	Rat für Formgebung.....	117
2.3.3	Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk .....	122
2.3.4	Wohnausstellungen 1949–1957.....	128
2.4	Alle lernen wohnen. Die nationale Gemeinschaft richtet sich häuslich ein. Zwischenfazit .....	148
<b>3</b>	<b>Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?</b>	
	Konzeptuelles Intermezzo .....	<b>154</b>
3.1	Linoleum unter offenem Himmel. Anordnungen von Bodenflächen und Blicken .....	157
3.2	Das mediendurchsetzte Zuhause. Öffnungen und Verschlüsse .....	160
3.3	Das Paar, die Familie, die Hausfrau und ein Auftritt in <i>blackface</i> : Figuren, Rollen und Körper in <i>today's homes</i> .....	164
3.4	Richard Hamiltons Wohn-Collage als konzeptuelle Unterbrechung und Blicköffner dieser Studie. Zwischenfazit.....	168
<b>4</b>	<b>Raumfiguren: Moderne Häuslichkeit sehen lernen. Räumliche Auftritte des ‚neuen‘ Wohnens</b>	
	Medienlektüren I .....	<b>170</b>
4.1	Die „Wohnung für das Existenzminimum“ (1949) als Rauminstallation und Bildfigur .....	171
4.1.1	Ein Fenster zur Rahmung des Blicks und zur Öffnung von Raum und Bild.....	180
4.1.2	Ein Teppich als raumschließendes Element .....	184
4.2	Das traditionalistische Haus als moderner Wohnraum .....	190
4.3	Mythisierung des reduzierten Wohnraums: „Das Haus des Armen“ .....	193

4.4	Das Satteldach als Bildmotiv des ‚neuen‘ Wohnens.....	201
4.5	Vollkommen und schlicht. Das Vogelnest als Figur idealer Behausung in Bildern traditionalistischer und moderner Häuser....	205
4.6	Inszenierung von Ganzheit im <i>Haus in der Halle</i> (1953) .....	210
4.7	Das Grün vor dem Fenster der Musterwohnung des Werkbunds im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (1951) .....	217
4.8	Das bodengebundene Einfamilienhaus, der Garten und die Grünfläche als biopolitische Figuren und Medien der Naturalisierung sozialer und räumlicher Ordnungen .....	222
4.9	Raumfiguren moderner Häuslichkeit. Zwischenfazit .....	226
<b>5</b>	<b>Blickanordnungen: Der Blick von oben als ästhetisches Verfahren der Wohnlehre</b>	
	Medienlektüren II .....	<b>230</b>
5.1	Der Blick von oben als Übersetzungshilfe zwischen Plan und Raum .....	231
5.2	Der Blick von oben auf das Wohnen in der grünen Stadtlandschaft .....	236
5.3	Dachlose Wohnräume. Zu ästhetischen Verbindungen verschiedener panoramatischer Raumeinsichten .....	241
5.4	Gemeinsames Raumlesen und die panoptische Sichtbarkeit des Wohnens .....	243
5.5	Ordnung im Blick. Zwischenfazit.....	245
<b>6</b>	<b>Möblierungen: Wohnung, Haus und Heim(at) einrichten mit Wohnkultur-Sozialwerk-Möbeln</b>	
	Medienlektüren III .....	<b>248</b>
6.1	Ein Haus ohne Haus. Bedeutungsproduktionen einer Fotografie.....	251
6.1.1	Planlesen und Raumproduktion .....	254
6.1.2	Grund und Boden und ein leeres Feld .....	256
6.1.3	Anfang und Aufbau.....	258
6.1.4	Territoriales .....	262

6.2	Heim(at), Boden, Nation und Gemeinschaft: Bild- und Textnarrative zweier printmedialer Präsentationen von Wohnkultur-Sozialwerk-Möbeln .....	265
6.2.1	Einhausen. <i>Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau</i> .....	266
6.2.2	Der nationale Boden heimatlicher Erde.....	269
6.2.3	Anordnungen. Das moderne Heim machen lernen.....	271
6.2.4	Gemeinschaft. <i>Besser Wohnen. Schriften für Möbelkultur und Heimgestaltung</i> .....	274
6.3	Ein weißes Heim. Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel im Spielfilm <i>Toxi</i> (1952).....	279
6.3.1	<i>Toxi</i> im Kontext des Mediendiskurses über 'Besatzungskinder' .....	280
6.3.2	Räumliche, soziale und mobiliare Anordnungen im Haus Rose .....	283
6.3.3	Figurationen einer Beheimatung des Fremden .....	291
6.3.4	Kolonialrassistische Markierungen des Schwarzen Mädchens....	296
6.3.5	Schwarze Inkorporierungen ins ‚gute‘ Wohnen .....	300
6.4	WKS-Einrichtungen als einfache Möblierung des bürgerlichen Heims. Zwischenfazit .....	308
<b>7</b>	<b>Subjektentwürfe: Ideale Bewohner/innen und unverbesserliche Rezipient/innen. Zu den Auftritten der Wohnsubjekte und des haushaltenden Körpers</b> Medienlektüren IV .....	<b>312</b>
7.1	Hausfrauen und Formgestalter. Wohnen als vergeschlechtlichtes Wissen.....	316
7.2	Lernende Subjekte.....	321
7.3	Die Familie als zentrale soziale Konstellation der Wohnlehre .....	326
7.4	Alleinstehende und berufstätige Frauen und die Notwendigkeit ihrer Einhausung.....	329
7.5	Der haushaltende Körper und seine Verbindung zu den Dingen und Räumen des ‚guten‘ Wohnens .....	335

7.6	Frau – Heim – Körper: Einander bedingende Entwürfe. Zwischenfazit .....	348
<b>8</b>	<b>Stabilisierende Paradoxe und die Notwendigkeit, sich von Ge-wohntem zu entwöhnen.</b> Resümee und Ausblick .....	<b>350</b>
<b>TEIL II</b>		
<b>A</b>	<b>Werkbund-Ausstellung <i>neues wohnen</i>, Köln 1949 .....</b>	<b>362</b>
A.1	Historische Anschlussstellen und politische Ausrichtung der Ausstellung.....	363
A.2	Programmatik der Ausstellung .....	365
A.3	Aufbau und Gestaltung der Ausstellung.....	369
A.3.1	„Schau des Auslandes“ .....	370
A.3.2	„Planung und Gestaltung von Wohnung und Hausrat“ .....	373
A.3.3	„Standardschau des Werkbundes“.....	375
A.3.4	„Formsammlung“ .....	379
A.3.5	<i>Deutsche Architektur seit 1945</i> .....	381
<b>B</b>	<b>Ausstellung <i>Wie wohnen?</i>, Stuttgart 1949/50 .....</b>	<b>385</b>
B.1	Programmatik und politische Ausrichtung der Ausstellung .....	386
B.2	Aufbau und Gestaltung der Ausstellung .....	390
B.2.1	Schauwohnungen .....	393
<b>C</b>	<b><i>Constructa Bauausstellung</i>, Hannover 1951.....</b>	<b>397</b>
C.1	Organisation, Programmatik und Umfang der Ausstellung .....	398
C.2	Aufbau und Gestaltung der Ausstellung.....	401
C.2.1	Abteilung C „Bauplanung“ .....	403
C.2.2	„Abschnitt I“ zu Wohnungspolitik, Wohnungswirtschaft und Wohnungsbaufinanzierung .....	405
C.2.3	„Abschnitt II“: Sonderschau <i>Die heutige Wohnung</i> .....	408

<b>D</b>	<b>Projekt <i>Richtig wohnen helfen</i>, Frankfurt 1953.....</b>	<b>417</b>
D.1	„Laboratorium eines Sozialversuchs“ .....	418
D.2	Die Ausstellung: 68 Wohnungen für wirkliche Bewohner/innen.....	422
D.3	„Wohnung“, „Familie“, „Einrichtungsaufgabe“, „Lösung“ .....	424
D.4	Richtig einrichten: „Doch bedeutet Einrichten mehr als Möblieren“ .....	427
D.5	„Tätige Selbsthilfe“ im „Einrichtungsspiel“: Sich „einwohnen, ändernd und verbessernd“ .....	429
<b>E</b>	<b>Wohnberatungsstellen.....</b>	<b>435</b>
	<b>Literatur .....</b>	<b>449</b>

**Band 2: Abbildungen**

## Dank

Diese Arbeit hätte nicht entstehen können ohne die Unterstützung zahlreicher Menschen.

An erster Stelle danke ich meiner Betreuerin Irene Nierhaus. Sie hat diese Arbeit von Anfang an mit großem Interesse begleitet, mir in zahlreichen Gesprächen wertvolles Feedback und wegweisende Anregungen gegeben und mich ermutigt, die Fragen zu stellen, die mir wichtig erschienen. Ebenso danke ich meiner Zweitbetreuerin Kathrin Peters. Ihre konstruktive Textkritik und die Gespräche mit ihr haben meine Arbeit entscheidend vorangebracht. Beiden danke ich für ihr großes Vertrauen in mich und dafür, mich bestärkt zu haben, diese Dissertation nicht nur zu beginnen, sondern auch fertigzustellen.

Für die Entwicklung meiner Arbeit war die von Irene Nierhaus und Kathrin Heinz geleitete Forschungsgruppe *wohnen+/-ausstellen* am Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender in Kooperation mit dem Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen ein äußerst bedeutender wissenschaftlicher Zusammenhang. Mein ausdrücklicher Dank für die immer inspirierende Zusammenarbeit gilt allen Mitgliedern dieser Forschungsgruppe. In den hier ausgerichteten, stets besonders produktiven Forschungswerkstätten hatte ich mehrfach die Gelegenheit, verschiedene Teile meiner Arbeit zu präsentieren und zur Diskussion stellen zu dürfen. Weitere sehr wichtige Orte des wissenschaftlichen Austauschs waren für mich das von Irene Nierhaus und Christiane Keim geleitete Forschungskolloquium *Bild – Raum – Subjekt* an der Universität Bremen sowie das von Irene Nierhaus, Barbara Paul und Silke Wenk geleitete *Kolloquium zur Methodologie kunst- und kulturwissenschaftlicher Geschlechterforschung* an der Universität Bremen und der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Den Teilnehmer\*innen beider Kolloquien gebührt mein großer Dank für ihre immer konstruktive Kritik meiner Texte und das gemeinsame, so oft augenöffnende Bilderlesen. In diesen drei Forschungszusammenhängen konnte ich vertrauensvoll all die Fragen ansprechen, die im Verlauf der Arbeit auftraten, und meine Ideen einer kritischen Prüfung unterziehen. Die Forschungsgruppe und die Kolloquien halfen mir maßgeblich dabei, mein Forschungsinteresse zu präzisieren sowie meinen Blick und meine Argumentation zu schärfen. In diesem Sinn meint mein Dank auch die Anerkennung der Wissenskontexte, in denen die Gedanken zu dieser Arbeit entwickelt wurden.

Eine ebenfalls unverzichtbare Unterstützung erhielt ich in den vielen von mir während meiner Forschung genutzten Archiven und ähnlichen Institutionen. Den Mitarbeiter\*innen folgender Institutionen danke ich für ihre Hilfe bei der Recherche und für die Bereitstellung von Schriftstücken, Fotografien, Plänen, Zeichnungen, Plakaten, Broschüren und Filmen: Archiv der Messe Hannover (insb. Nina Gaglio); Archiv der sozialen Demokratie / Kunstsammlung der Friedrich-Ebert-Stiftung (insb. Peter Pfister); Archiv für Christlich-Demokratische Politik der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V.; Baukunstarchiv der Akademie der Künste Berlin (insb. Eva-Maria Barkhofen und Tanja Morgenstern); Bibliothek und historisches Fotoarchiv des Rats für Formgebung, Frankfurt (insb. Helge Aszmoneit); Bundesarchiv Koblenz; DAZ Deutsches Architekturzentrum Berlin;

Deutsches Historisches Museum, Berlin (insb. Claudia Kuchler); FWU Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (insb. Heiko Reeck); Gerd Bucerius Bibliothek und Sammlung Buchkunst im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (insb. Thomas Gilbhard); Kunsthalle Tübingen; Rheinisches Bildarchiv, Köln (insb. Evelyn Bertram-Neunzig); saai Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe (insb. Gerhard Kabierske); Stadtarchiv Hannover (insb. Holger Horstmann); Stadtarchiv Mannheim; Stadtarchiv Stuttgart; Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin (insb. Nicola von Albrecht, Renate Flagmeier und Rita Wolters).

Finanziell ermöglicht wurde diese Forschung in ihrer Anfangsphase durch ein Promotionsstipendium der Rosa-Luxemburg-Stiftung und danach über eine Qualifikationsstelle der Universität Bremen. Der Deutsche Akademische Austauschdienst und in besonderem Maß das Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender haben die Reisekosten zu verschiedenen Konferenzen übernommen, auf denen ich erste Erkenntnisse aus dieser Forschung vor- und zur Diskussion stellen konnte.

Für die Leihgaben von Quellenmaterialien danke ich Maja Figge und Annette Maechtel. Simon Harder danke ich für die Unterstützung bei der Bildreproduktion.

So viele Freund\*innen haben mich bei der Arbeit an dieser Dissertation unterstützt. Sie haben mit mir diskutiert und mich bekocht, mich beraten und mir Mut gemacht, mir einen ungestörten Raum zum Arbeiten ermöglicht, mein Kind betreut, mir über kleinere und größere Hürden geholfen und mir technischen Support geleistet. Sie alle zu nennen ist unmöglich. Für wissenschaftlichen Austausch und freundschaftlichen Zuspruch, Beistand im Durchhalten sowie willkommene Ablenkung danke ich ganz besonders Sophie Allen Conway, Anne Bammerlin, Jenny Becker, Clare Bielby, Christine Borowsky, Bettina Donnermann, Stephanie Dreger, Katharina Eck, Simon Harder, Hellena Harttung, Ulf Heidel, Japhet Johnstone, Lena Kahle, Britta Petersen, Franziska Rauh, Arline Rave, Anna Riedel, Mona Schieren, Christian Schmitt, Jula Schürmann, Momo Wenz, Niels Werning, Ellen Wesemüller und Karin Wiechard.

Mein innigster Dank gilt meinen Herkunfts- und Wahlfamilien für moralische und praktische Unterstützung auf allen Ebenen, große Geduld und unerschütterlichen Humor – allen voran Marie und Ada Lottmann.



## TEIL I

# 1 Beheimatungen. Das ‚gute‘ Wohnen als Ort und Praxis der ‚richtigen‘ Subjektivierung

## Einleitung

Der Ratgeber *So wohnt sich's gut. Mensch und Heim im technischen Zeitalter* hat eine Beziehungsklärung zum Ziel. Bewohner und Wohnraum, „Mensch und Heim“, scheinen einer Vermittlung zu bedürfen. Dieser Aufgabe stellt sich Grete Borgmann, die Autorin des 1957 erschienenen Büchleins. Ihre Zielgruppe sind „die Frauen [...], die den Haushalt zum Heim gestalten sollen“ (Borgmann 1957, S. 13). „Mensch und Heim“ sind auf dem Titelbild des Ratgebers zu sehen (Abb. 103). In einem durch verschiedene Farb- und Musterflächen angedeuteten Innenraum, der mit einer Blume in einer Vase dekoriert und als Wohnraum markiert ist, sitzt auf einem modernen Sessel der Bewohner. Er ist als männlich zu lesen, trägt Hemd, Jackett und Krawatte – wenn er auch überraschend feminin mit übereinandergeschlagenen Beinen und einer Hand im Schoß dasitzt. Hinter ihm an der Wand hängt ein verschnörkelter Rahmen, der die Titelworte „So wohnt sich's gut“ wie einen Haussegen einfasst. Zur Tür herein schaut eine weibliche Figur. Ihr Mund ist zum Sprechen geöffnet, sie ist die ratgebende Stimme des Buchs. Der Bewohner blickt sie lächelnd an. Er deutet mit einem Finger auf sein Ohr: Ihr ist zuzuhören. Zwischen den beiden Figuren ist Platz für die Leserin. Wir blicken auf den im Sessel platzierten Bewohner und folgen seinem Blick zu der hereinschauenden Figur, die mit der Tür in den Wohnraum auch eine Tür zu ihren Ratschlägen öffnet.

Warum brauchen wir, bzw. die Leser/innen<sup>1</sup> des Jahres 1957, Anleitung darin, wie

---

1 Im Bemühen um eine inklusive Sprache ist mit dem Blick auf das historische Material, mit dem diese Arbeit umgeht, die Wahl auf die Verwendung des Schrägstrichs, des sogenannten Slash gefallen. Auch wenn wir heute mit Unterstrich, Asterisk oder weiteren Zeichen hantieren, um im Schriftbild deutlich zu machen, dass Geschlecht sich weder in eine Zweiteilung einpassen lässt noch eine fixierte Größe ist, so soll hier doch den historischen Diskursen insoweit Rechnung getragen werden, als sie missverständlich, wenn nicht sogar falsch wiedergegeben würden, spräche ich etwa von Bewohner\*innen oder Architekt\_innen. Denn angesprochen wurden in den Wohnlehrmedien nicht Bewohner\*innen, sondern Bewohner und Bewohnerinnen, die ich mir erlaube, zu Bewohner/innen zusammenzufassen. Und die Planenden und Bauschaffenden verstanden sich nicht als Planer\_innen und

„Mensch und Heim“ so in Beziehung zueinander gebracht werden können, dass „es sich gut wohnt“? Der Untertitel des Ratgebers verweist auf ein „technisches Zeitalter“, und ein Kapitel zu „technischen Haushaltshilfen“ wie Staubsauger, Wäscheschleuder, Kühlschrank und Rührgerät könnte annehmen lassen, dass es um deren richtigen Einsatz im Hausarbeitsalltag gehen soll (ebd., S. 21–23).<sup>2</sup> Eine kurze Einführung, die den Kapiteln zu verschiedenen Themen der Hausarbeit vorangestellt ist, gibt dem „technischen Zeitalter“ allerdings eine andere Bedeutung: „Die Schwelle des Heimes ist heute nicht mehr die Grenze zur Außenwelt. Die kleine Antenne auf dem Dach verbindet das Heim mit all dem, was in der großen Welt geschieht. Nachrichten aus allen Teilen der Erde tönen in die Stille unserer Stube. Und schon erscheinen auch bei uns wie in anderen Ländern die bedeutenden und unbedeutenden Geschehnisse der Welt im Bild auf dem häuslichen Empfangsgerät. Die private Sphäre wird durchlöchert von der lauten Öffentlichkeit.“ (Ebd., S. 7) Das „Technische“ des als Gegenwart beschriebenen Wohnzeitalters sind also nicht in erster Linie die Gerätschaften der Hausarbeit, sondern die medialen Apparate im Wohnen: Radio und Fernseher, die mittels ihrer Töne und Bilder den Wohnraum ständigen Zugriffen einer von außen eindringenden Öffentlichkeit aussetzen. Die Mediendurchsetztheit des Wohnens wird als Problem beschrieben – dem jedoch interessanterweise mit einer weiteren Form der Wohn-Medialisierung begegnet werden soll: einem Ratgeber,

---

Architekt\*innen, sondern, folge ich ihren Texten, als Planer und Architekten – und in wenigen Fällen als Planerinnen und Architektinnen. Entscheidungen, wie die für eine Schreibweise mit Slash, können immer nur Zwischenlösungen sein. Es ist eine Möglichkeit von mehreren, von denen keine optimal ist. Ich setze den Slash als Werkzeug ein, obwohl ich mir seiner Fehlbarkeit und der Gefahr erneuter Unsichtbarmachungen bewusst bin. Mehrere Probleme ergeben sich unmittelbar: Erstens macht die einheitliche Schreibweise mit Schrägstrich bei Leser/innen der 1950er Jahre bis zu heutigen Theoretiker/innen die Entwicklungen feministischer Debatten und die diskursiven Veränderungen der Sprache von den 1950ern bis heute unsichtbar. Zweitens läuft eine Formulierung wie etwa Architekt/innen Gefahr, die patriarchalen Machtverhältnisse zu verschleiern, aufgrund derer eine von mir so bezeichnete Personengruppe sich in den 1950er Jahren in den allermeisten Fällen aus vielen Architekten und sehr wenigen Architektinnen zusammensetzte. Schreibweisen lösen keine gesellschaftlichen Probleme, sie können nur als bewusste Hilfskonstruktionen funktionieren, vgl. dazu auch Anmerkung 134 zur Schreibweise von ‚Schwarz‘ in dieser Arbeit.

- 2 Diese Annahme mag außerdem auch aus den Forschungsinteressen verschiedener Studien resultieren, die mit Blick auf die Erzeugnisse, Versprechungen und Enttäuschungen des sogenannten ‚Wirtschaftswunders‘ das Wohnen der 1950er Jahre insbesondere vor dem Hintergrund seiner konsumgeschichtlichen Entwicklungen betrachten und es in erster Linie als Umgang der (Haus-)Frau mit den Konsumgütern dieser Zeit, vor allem den neuen technischen Haushaltsgeräten, untersuchen (u. a. Günter 2002; Andersen 1997; Meyer/Schulze 1993).

der der Hausfrau zu jedem Raum des Hauses Hinweise bezüglich seiner Einrichtung und Ausstattung gibt und der vor allem für das Handeln der Wohnenden ein normierendes Korrektiv formuliert, an dem sie sich als Wohnsubjekte des ‚gut bewohnten Heims‘ orientieren sollen. Der Ratgeber soll dabei helfen, das „von der lauten Öffentlichkeit“ „durchlöcherte“ Wohnen neu zu intimisieren, „das Heim [...] so reich, warm und anziehend zu gestalten, daß Menschlichkeit und Muße gedeihen und alle Lockungen der Hast und der Weite, alle Gefahren der Wurzel- und Heimatlosigkeit überwunden werden können“ (ebd., S. 8).

Damit ist das Feld angesprochen, um das es in der vorliegenden Studie gehen soll. Grete Borgmanns Ratgeber ist Teil einer sehr großen Menge an Lehrmedien, die in den Gründungsjahren der BRD – einer Zeit, in der eine intensive Beschäftigung mit dem häuslichen Raum im Zentrum gesellschaftspolitischer Debatten stand – zu einem ‚guten‘ bzw. ‚richtigen‘, ‚neuen‘ Wohnen anleiteten.

‚Gut‘, ‚neu‘, ‚modern‘, ‚schön‘ und vor allem ‚richtig‘ sollte gewohnt werden. Diese Adjektive begleiteten alle Wohnausstellungen, benannten das zur Schau Gestellte, standen prominent in den Titeln von Ratgebermedien und Zeitschriften. In ihnen verbanden sich wie selbstverständlich Qualitätsvorstellungen bezüglich Form, Material und Herstellung von Alltagsgegenständen mit moralischen Werten. Und sie hatten immer ein negatives Gegenüber: das ‚falsche‘, ‚schlechte‘, ‚gestrige‘ Wohnen, das als Abschreckungs- und Lernbeispiel ebenfalls beschrieben und bebildert wurde. Die durchaus unterschiedlichen Begriffe ‚gut‘, ‚richtig‘, ‚neu‘ ... wurden oft scheinbar austauschbar eingesetzt, sie harmonisierten miteinander und ergänzten sich gegenseitig. Ich spreche dementsprechend sowohl vom ‚guten‘ Wohnen als auch vom ‚richtigen‘, vom ‚neuen‘, oder auch vom ‚modernen‘ Wohnen. Wesentlich ist vor allem, dass diese Begriffe fast immer noch weitere Wertvorstellungen mitmeinten, die das ‚gute‘, ‚richtige‘, ‚neue‘ ... Wohnen weiter charakterisierten. War das Wohnen ‚gut‘ und ‚richtig‘, so war es auch ‚funktional‘, ‚zweckdienlich‘ und ‚formschön‘, ‚preiswert‘ und ‚ordentlich‘, ‚natürlich‘, ‚gesund‘ und ‚unverfälscht‘, ‚behaglich‘, ‚beschützend‘ und ‚beruhigend‘ sowie ‚ehrlich‘ und ‚zeitlos‘. Ich werde diese Attribuierungen des Wohnens und ihre Bedeutungsproduktionen an verschiedenen Stellen der Untersuchung

diskutieren.

Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg sollte in der jungen BRD keineswegs nur heißen, genügend Wohnungen für alle zu bauen. Ebenso wichtig schien es zu sein, Stadt- und Wohnraum zu schaffen, der dazu geeignet war, durch seine räumlichen Ordnungen und die Formgestaltung der in ihm befindlichen Einrichtungsgegenstände auch der Gesellschaft neue Form und Ordnung zu verleihen. In Artikeln, Vorträgen, Ratgebern, Zeitschriften, Filmen und Ausstellungen, die in großer Zahl parallel zu den diversen Wohnungsbauprojekten entstanden, wurden Idealentwürfe eines Wohnens vorgestellt, das offenbar sowohl bezüglich seiner Räume und Dinge als auch seiner Bedeutungen erklärt und anschaulich gemacht werden musste. Wohnausstellungen, in denen Möbelstücke, Haushaltsgegenstände und oft auch komplett eingerichtete Schauwohnungen zu besichtigen waren, inszenierten scheinbar Alltägliches und führten dieses Alltägliche gleichzeitig als etwas vor, das man lehren und lernen müsse, da das Publikum sich nicht oder nicht ausreichend gut damit auskenne. Die Raumpräsentationen lieferten beispielhafte Skripte von Raumordnungen und Subjektbeziehungen, in die sich die Betrachter/innen beim Beschauen und Betreten selbst als Bewohner/innen einfügen sollten. Publikationen wie Ausstellungskataloge und Warenbücher, Einrichtungsratgeber und Zeitschriften artikulierten die Programmatiken der Ausstellungen und doppelten die gezeigten Räume und Dinge mit einem Reichtum an visuellem Material wie Zeichnungen, Fotografien, Grundrissen und Plänen. In sogenannten Wohnberatungsstellen konnte das Sich-Einrichten nicht nur durch die zur Verfügung gestellten Grundrisspläne, Tapetenmuster und Geschirrserien, sondern auch mittels kleiner Wohnungs- und Möbelmodelle geübt werden. Mit entsprechenden Schulmaterialien wie etwa den mit Geschirr und anderen Alltagsgegenständen gefüllten sogenannten Musterkisten sollte bereits Kindern und Jugendlichen ein Wissen über die Dinge des Wohnens und den Umgang damit vermittelt werden.<sup>3</sup>

---

3 Das Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin besitzt mehrere solcher Musterkisten, die dort besichtigt werden können, außerdem diverse Fotografien vom Einsatz der Materialkisten im Schulunterricht. Beschrieben werden sie u. a. bei Lancelle 1955. Die ähnlich konzipierten „Schulkisten“ des Badischen Landesmuseums Karlsruhe können über eine dazu berichtende

Über die Wohnlehrunternehmungen und ihre vielen, oft mehrteiligen Zeigemedien in den unterschiedlichsten Formaten wurde ein Sehen und körperliches Erfahren von Ordnungen eingeübt, Praktiken, die das vorgeführte Ideal des Wohnens zum Gewohnten werden lassen sollten. Es ging immer gleichzeitig um ein Einrichten der Wohnung wie um ein gesellschaftliches Ein- bzw. Ausrichten der Wohnsubjekte. Das ‚gute‘ bzw. ‚richtige‘ Wohnen bedeutete nicht nur die Wahl einer bestimmten Tapete oder ein Wissen über eine spezifische Anordnung des Geschirrs auf dem Tisch, vielmehr beinhaltete es mit seinen Raumkonzepten, Dingenordnungen und Handlungsanweisungen auch soziale Wert- und Moralvorstellungen. Die vorgeführten Bilder, Räume und Dinge des Wohnens sowie seine didaktischen Beschreibungen befassten sich also bei Weitem nicht nur mit Einrichtungsgegenständen und Raumaufteilungen, sondern erweisen sich in der Analyse ihrer Bedeutungsproduktionen als zentrale Konstruktionsräume einer sich als modern und demokratisch definierenden Nachkriegsgesellschaft.

Die vorliegende Studie nimmt eine Auswahl dieser Wohnlehrunternehmungen und ihre Medien in den Blick und geht den Wissensanordnungen nach, die sie produzierten. Im Fokus stehen dabei die gesellschaftspolitischen Dimensionen der Wohnpräsentationen. Von vornehmlichem Interesse ist somit nicht, was für ein Wohnen propagiert wurde, also etwa welchem Stil zu folgen war, welche Möbelstücke empfohlen wurden oder wie diese zueinander zu arrangieren waren. Gefragt werden soll vielmehr danach, über was genau gesprochen wurde, wenn über ‚Wohnen‘ gesprochen wurde, und was genau gezeigt wurde, wenn ‚Wohnen‘ vorgeführt wurde. Was wurde als Wohnen verhandelt? Untersucht werden soll, wie die Wohnlehrunternehmungen und -medien, deren Anliegen auf den ersten Blick Möbelempfehlungen, Einrichtungshinweise und Anleitungen zu Alltagshandlungen im Wohnen umfassen, in einer „seltsame[n] Ambivalenz zwischen Massenkultur und individuellem Glück“ (Pollak 2005, S. 42) eingebunden waren in Diskurse über eine Neuordnung der Gesellschaft nach 1945. So wird etwa das von Borgmann aufgerufene ‚Heim‘ als Figur zu untersuchen sein, in der sich

---

Publikation nachvollzogen werden (Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1961; vgl. auch Goldschmit 1959). Zu den Musterkästen der Neuen Sammlung München siehe Roh 1959; Fäustle 1959.

spezifische Raumkonzeptionen mit Körper- und Biopolitiken, Vorstellungen nationaler Gemeinschaft und Familienidealen verschränken. Welche Raumfigurationen und welche Subjektivitäten wurden entworfen? Welche sozialen Konzepte und Ordnungen waren diesen implizit? Wie Sabine Pollak richtig bemerkt, erscheinen die Forderungen nach einer ‚neuen‘ Wohnkultur in den 1950er Jahren zwar weniger radikal als die Manifest-artigen Publikationen der 1920er Jahre wie etwa Sigfried Giedions *Befreites Wohnen* von 1929, doch die „Genauigkeit, mit der [sie] sich [...] an ‚die‘ Familie und an die einzelnen Familienmitglieder wenden, indem sie nicht nur Einrichtungsvarianten, sondern auch Bastelanleitungen, Haushaltskalkulationen, Menüvorschläge und Dekorationen für Festlichkeiten anbieten – diese Genauigkeit lässt auf eine [...] ebenso geplante Verbreitung einer Wertvorstellung, eines Wertesystems und eines Weltbildes schließen, wie es am Beginn des Jahrhunderts der Fall war“ (ebd., S. 42f.). Diese Wertvorstellungen sind zu untersuchen.

### 1.1 „Das Zauberreich des Ursprünglichen“. Das „Heim“ als räumliche und soziale Ordnungsfigur

Die Lektüre von Borgmanns Ratgeber soll einem Einstieg in das Thema dienen. Wie die meisten Wohnlehrmedien bedient auch *So wohnt sich's gut* zwei Ebenen der Vermittlung. Auf einer handlungspraktischen Ebene macht die Autorin konkrete Vorschläge, wie die Einrichtung der Wohnung zu verbessern sei, um den Aufenthalt darin angenehmer zu gestalten und die im Haushalt anfallende Arbeit auf ein Minimum zu beschränken. Dazu beschreibt sie mehrere fiktionale Ehepaare und Familien und erläutert etwa, wie eine Kücheneinrichtung optimiert, ein Kinderzimmer in ein Jugendzimmer umgewandelt und beim Bettenkauf die richtige Wahl getroffen werden könne. Auf einer zweiten, prinzipielleren Ebene bildet ein Sprechen über das „Heim“, dessen Verständnis die grundlegende Voraussetzung für ein richtiges Haushalten und gutes Wohnen sei, die Basis für die praktischen Handlungsanweisungen und Einrichtungsratschläge. Bevor die Autorin sagt, was im Einzelnen zu tun sei, damit man „gut wohnt“, eröffnet sie das erste Kapitel daher mit einem Abschnitt, der das „Heim“ erläutert. Der Abschnitt trägt den programmatischen Titel „Das Zauberreich des

Ursprünglichen“ und beginnt so: „Wozu dient das Heim denen, die darin leben? Was geschieht in ihm? Das Heim ist der Ort, in dem der Mensch mit sich allein ist, in dem ihm alle Dinge vertraut sind, in dem er die Gegenstände nach seiner Art ausgewählt und angeordnet hat, so daß sie ihm dienlich sind, ihm zur Hand stehen. So wie das Heim einmal eingerichtet ist, wird sich der Mensch dann einstellen, wird er sich zu bewegen gewöhnen, wird er sich entfalten können oder erstarren. Denn hier ernährt sich der Mensch, hier findet er Ruhe und Erholung. Wenn er hier aufatmen kann, wird er zu seinem Selbst finden, wird er alle Erfahrungen, die er draußen sammelt, verarbeiten können, um immer wieder neu sein Gleichgewicht zu finden und sich für das Leben in der Öffentlichkeit mit neuer Kraft zu rüsten.“ (Borgmann 1957, S. 9) Das „Heim“, in dem es „sich gut wohnt“, wird als privater Raum des Rückzugs beschrieben, als psychosozialer Raum, in dem „der Mensch mit sich allein ist“ und sich mit seinen Lieben verbindet, als Ort des Emotionalen sowie als Ort vertrauter Dinge, mit denen das Wohnsubjekt sich einrichtet und die es anordnet, also ausrichtet und von denen es vice versa ebenfalls ein- und ausgerichtet wird. Um die Beziehung des im Heim verorteten, also des be-heimateten Subjekts zu den als Einrichtung angeordneten Gegenständen des Wohnens zu erläutern, wählt Borgmann die Worte „sich einstellen“, „sich zu bewegen gewöhnen“, „sich entfalten können oder erstarren“, also Begriffe, die das Sich-Einfügen des Subjekts in die Ordnungen des Heims sowohl als körperliches wie auch als geistiges Einrichten (bzw. Ausrichten) verstehen lassen. Entsprechend beziehen sich die aufgelisteten im Heim zu vollziehenden Praktiken sowohl auf die Reproduktion des Körpers als auch auf die Rekreation des Geistes. Das Heim sei nicht nur ein Ort, um zu schlafen und zu essen, sondern auch, um zum eigenen Selbst und zum inneren Gleichgewicht zu finden.

Über die Konzeptionierung des Heims als Ort, an dem der Mensch mit sich allein ist, in dem ihm alle Dinge vertraut und nah sind („zur Hand stehen“), in dem er zu sich findet und in dem er sich sowohl von einem Leben in der Öffentlichkeit erholen als auch sich für dieses wieder rüsten kann, wird das Private als elementarer Teil in der Erzählung des Wohnens deutlich. Dieses Private umfasst, wie es auch Beate Rössler in ihrer Studie *Der Wert des Privaten* herausarbeitet, mehrere

Dimensionen. Gemeint sind spezifische Räume, hier die des Hauses bzw. der Wohnung, aber auch bestimmte Verhaltensweisen darin, und ein bestimmtes Wissen, in dem das Private in unserer Gesellschaft als schützenswert und normativ zu respektieren erachtet wird (Rössler 2001, S. 10).<sup>4</sup> Ein zentraler Grund, warum diese Räume als schützenswert erachtet werden, ist Rösslers Ansicht nach die Annahme, dass sie zur Entfaltung von Persönlichkeit und zum Gelingen von Autonomie benötigt werden: „Dies ist offenbar ein fundamentaler Aspekt der normativen Begründung des Schutzes privater Räume: das Sich-einrichten-Können in einer bedeutungsvollen Umgebung. Doch dieser Schutz meint mehr: er garantiert Bedingungen dafür, Weisen des Sich-zu-sich-Verhaltens auszuprobieren, die verstanden werden können als Versuche der Selbst-Definition: als Versuche also, gewissermaßen Ruhe für das Verhältnis zu sich selbst zu haben [...].“ (Ebd., S. 261f.)

Als Gegenpart zum wohnräumlichen Inneren des Privaten, das mit der Innerlichkeit des Subjekts diskursiv verschnitten wird, wird bei Borgmann – wie im Sprechen über das Wohnen zu dieser Zeit generell – die Stadt platziert. Dabei bildet der moderne urbane Raum einerseits den üblichen Kontext der Wohnlehrmedien, andererseits tritt er als gefahrenvolles Außen auf, vor dem die Wohnenden zu schützen sind (Nierhaus 1999, S. 99). Die Wohnlehrmedien der Nachkriegszeit inszenierten das Wohnen in der Regel explizit als urbanes (wie in Kapitel 2 weiter ausgeführt wird) und auch Borgmann beginnt mit einem Blick auf die Stadt, um in Abgrenzung davon den Privatraum des Wohnens zu besprechen. Die allerersten Sätze in ihrem Ratgeber lauten: „Von meinem Fenster aus schaue ich auf die Dächer der Stadt. Welche Heime behüten diese Dächer? Wie empfinden die Menschen, die unter ihnen wohnen, ihr Heim, ihre ‚vier Wände‘? [...] Kann man heute noch in die Geborgenheit und schützende Abgeschlossenheit des Heimes zurückgehen, um Distanz von dem Draußen,

---

4 „Private Räume sind natürlich Wohnungen, Zimmer“, schreibt Rössler zunächst knapp (Rössler 2001, S. 19) und führt später weiter aus, dass es dabei nicht nur um die Räume selbst geht, in denen sich Bestimmtes abspielt, sondern in erster Linie um die Ver-Räumlichung dessen: „Denn mit der Privatheit des häuslichen Lebens ist mehr erfasst als nur ein schlichter räumlicher Bereich: gemeint ist in modernen Gesellschaften ein Lebensbereich, eine Lebensform, die sich damit verbindet und die sich, in wie unterschiedlich konkretisierter Weise auch immer, eben der Existenz privater Räume konstitutiv verdankt.“ (Ebd., S. 255)

Erholung von der Welt und dem Getriebe zu finden und sich neu zu stärken für den Lebenskampf?“ (Borgmann 1957, S. 7)

Diese Strukturierung des Raums in ein städtisches Außen der Öffentlichkeit und ein heimisches Innen des Privatlebens wird als klar vergeschlechtlicht präsentiert. Borgmanns Beschreibung des Heims als Ort, an dem sich der Mensch von einem außerhalb davon stattfindenden, eigentlichen Leben, einem „Leben in der Öffentlichkeit“ erholen und sich für ebendieses wieder „rüsten“ kann, macht deutlich, dass der hier gemeinte Mensch nicht die Hausfrau ist. Die unterschiedlichen Verortungen der Geschlechter in diesem Heim werden dann auch noch explizit erläutert: „Im Heim bauen sich Mann und Frau ein gemeinsames Leben, begeben sich als Einzelpersönlichkeiten in das einschmelzende und bereichernde Leben der Gemeinschaft. Das Heim ist der Ort, in dem die Frau ‚schaltet und waltet‘, in Geduld und Ausdauer; wo sie in täglichem Bemühen der Familie das Erdreich, das der einzelne für seine Verwurzelung braucht, bereitet und von Unkraut freijätet. Hier findet der Mann und Vater nach seiner Arbeit draußen seine Entspannung. Hier findet er zum Ganzen, kann er das bittere Muß seiner Berufsarbeit im freien Spiel seiner Liebe und Liebhabereien ausgleichen. Durch die Teilhabe am lebendigen Bereich des Heimes gewinnt er Sicherheit für das Draußen und die Kraft für männliche Verantwortung. Es wird hier das schützende Nest gebaut, in dem die Kinder aufwachsen, in dem sie ihre ersten Schritte lernen, von dem sie hinausgreifen und Feld, Baum, Wasser, Wald und Tier kennen- und begreifen lernen [...]“ (Ebd., S. 9f.) Sinn des Heims ist es laut Borgmann also insbesondere auch, den Rahmen für die „einschmelzende“ Ordnung der Individuen als Familie zu bilden, in der es die Aufgabe der Frau sei, geduldig und ausdauernd das Heim für die Erholung des Mannes instand und bereitzuhalten, der sich durch ihr (und sein) richtiges Wohnhandeln in seinem Wohnraum als modernes Subjekt, mithin als partikulärer Teil der Gesellschaft und Individuum, erfahren können soll.

Frau und Heim überlagern und verbinden sich dabei im Begriff eines „Ganzen“, das das Haus überhaupt erst zu einem Heim, einem Ort des guten Wohnens werden lässt. Dieser Begriff des „Ganzen“ wiederholt sich später im Ratgeber,

wenn die Verbindung des Wohnraums mit einer mütterlichen Frauenfigur konstatiert wird: „Weil die Mutter noch universell ist, für das Ganze sorgt und ‚da ist‘, deswegen kann man so gut aus einer spezialisierten, auslaugenden Berufsarbeit zu ihr nach Hause kommen und bei ihr Ruhe und Ausgleich finden. Dadurch erst wird die Wohnstätte zu Heim und Heimat [...].“ (Ebd., S. 18) Ähnliche sprachliche und auch bildliche Überlagerungen eines mütterlichen Hausfrauensubjekts bzw. eines weiblichen haushaltenden Mutterkörpers mit dem Wohnraum, der durch diese weibliche Präsenz zum ‚Heim‘ wird, finden sich in sehr vielen Wohnlehrmedien und werden in dieser Studie an mehreren Stellen näher betrachtet.

Und noch ein weiterer Aspekt in der Rede über das Heim, die Borgmanns Ratgeber hier exemplifiziert, durchzieht den untersuchten Diskurs: Über die Verknüpfung von Wohnpraxen und Wohnräumen mit Naturbildern, Bildern eines landwirtschaftlichen Arbeitens und eines Heims als ein von Unkraut freizuhaltenes Erdreich, das jeder und jede zur Verwurzelung in der Gemeinschaft der Familie sowie in der Gesellschaft benötige, erfährt die Verräumlichung der Geschlechter im Wohnen eine Essentialisierung und Naturalisierung. Mit dem von Borgmann aufgerufenen Bild des Nests, in dem die Kinder groß werden, und der Beschreibung ihrer Verbundenheit mit den Kreisläufen der Natur wird sowohl die Ordnung der Familie als Vater-Mutter-Kind-Konstellation vervollständigt, von der aus die erste Orientierung in der Welt erfolgt, als auch die Naturhaftigkeit dieser Ordnung ein weiteres Mal bestärkt.<sup>5</sup>

Texte wie Borgmanns Ratgeber erscheinen uns heute insbesondere hinsichtlich der darin propagierten Geschlechterrollen extrem essentialisierend. Und sie sind es freilich auch. Sie formulieren spezifische Weiblichkeitsentwürfe, die an einen Wohninnenraum gebunden sind, und schließen darin an die seit dem 19. Jahrhundert verstärkt unternommene Zuweisung der Frau zum Innenraum des Wohnens an, der ihrem Körper wie ihrer Psyche schützende und regulierende

---

5 Die Figur des Nests, das sich in der weiteren Untersuchung als bedeutsames Motiv in der Wohnlehre der Nachkriegszeit herausstellen wird und dessen Einsatz in der Formulierung eines idyllischen, geschützten und familial besetzten Raums daher in Kapitel 4.5 eingehender besprochen wird, ist eine Weiterführung eines vielverwendeten Topos der bürgerlichen Idyllik um 1800, wo Nester „nicht nur die Geborgenheit privater Rückzugsräume figurieren, sondern auch bürgerliche Lebensformen und -normen naturalisieren“ (Schmitt 2021, S. 56).

Hülle sein soll sowie zugleich der Rahmen für die von ihr zu unternehmende familiäre Reproduktion.<sup>6</sup> Trotz der deutlichen Weiterführung und Reaktivierung dieser patriarchalen Muster in einem Wohnlehrmedium wie Borgmanns Publikation ist jedoch zu bedenken, dass viele solcher Ratgeber von Autorinnen mit frauenpolitischen Interessen geschrieben wurden, die in erster Linie zum Ziel hatten, die Arbeit der Frau im Haushalt zu erleichtern sowie ihren alltäglichen Tätigkeiten eine Anerkennung als professionelle Arbeit zu verschaffen. In solchen Texten findet sich daher oftmals eine paradox erscheinende Dopplung von Handlungsanweisungen, die in den Bemühungen um Verbesserungen für die Situation der Hausfrauen progressive Forderungen artikulieren und in der gleichzeitig unhinterfragten Einordnung der weiblichen Arbeiterin ins Innere des Hauses ein hierarchisch organisiertes Gesellschaftssystem stabilisieren.

Auch Grete Borgmann hatte eine politische Mission. Sie war eine hochgebildete, politisch sehr interessierte Person,<sup>7</sup> aktiv unter anderem in der bürgerlichen Frauenbewegung, beteiligt an der Gründung der Freiburger Ortsgruppe des Deutschen Frauenrings, einem Verband mit starkem wohnungspolitischen Interesse.<sup>8</sup> Als gut vernetzte Akademikerin mit internationalen Kontakten wurde sie in den Generalrat des Deutschen Akademiker-Verbands gewählt und nahm für diesen an Kongressen in England, Österreich und der Schweiz teil. 1950 fuhr sie im Rahmen eines dreimonatigen Austauschprogramms in die USA. Auf ihren

---

6 Feministische Untersuchungen aus Kunstwissenschaft und Architekturtheorie zu diesem Thema liefern u. a. Spickernagel 1992b; Söntgen 1998; Nierhaus 1999; Pollak 2004; Heynen 2005; Keim 2012; Rossberg 2011.

7 Vor dem Zweiten Weltkrieg hatte sie Deutsch, Englisch und Französisch studiert, nach dem Krieg war sie als Dolmetscherin für den amerikanischen Generalkonsul in Freiburg tätig und organisierte Gesprächsgruppen mit internationalen Teilnehmer/innen, außerdem übersetzte sie für einige Zeit die Weltnachrichten der BBC für die *Badische Zeitung*.

8 Auf seinem Gründungskongress in Bad Pyrmont 1949 richtete der Deutsche Frauenring einen Wohnungsausschuss ein. Oestereich zitiert aus den dazu beschlossenen Richtlinien: „Der Deutsche Frauenring erstrebt die aktive Mitarbeit der Frau im Wohnungswesen mit dem Ziel, für Familie und für alleinstehende Menschen die wirtschaftlich erschwingliche, gesunde, wohnliche, räumlich gut durchdachte und zweckmäßig eingerichtete Heimstatt zu schaffen.“ (Zit. n. Oestereich 2000b, S. 357f.) Neben dem Deutschen Frauenring widmeten sich auch die anderen Frauenverbände in den 1950er Jahren mit großem Einsatz wohnungs- und gestaltungspolitischen Aufgaben. So richtete etwa auch der Deutsche Hausfrauenbund einen Ausschuss für Wohnungsbaufragen ein (ebd., S. 362). Aus der Arbeit der diversen frauenpolitischen Organisationen gingen unter anderem verschiedene Wohnausstellungen und auch Wohnberatungsstellen hervor.

zahlreichen Reisen galt ihr Interesse neben Menschenrechtsfragen immer auch Siedlungsprojekten und Fragen der Wohnungsplanung und der Haushaltsrationalisierung. Es waren insbesondere diese Reisen, die der über mehrere Jahre gehenden Arbeit an ihrem Wohnratgeber wichtige Impulse gaben (Schneider-Borgmann 2010).

Borgmanns Rat an die Hausfrau ist in der Tradition einer langen Reihe frauenpolitisch motivierter Publikationen und Wohnraumplanungen zu sehen, die seit den 1870er Jahren, zunächst in den USA, etwas später auch in Deutschland, den Haushalt zu einem wissenschaftlichen Feld erklärten (u.a. Terlinden/Oertzen 2006; Henderson 1996; Hayden 1981). Eine erste wichtige Publikation in dieser Reihe ist das 1869 erschienene Buch *The American Woman's Home; or, Principles of Domestic Science. Being a Guide to the Formation and Maintenance of Economical, Healthful, Beautiful, and Christian Homes* der Schwestern Catherine Beecher and Harriet Beecher Stowe (Beecher/Beecher Stowe 1869), die – ausgehend von einer Analyse verschiedener Küchen, die in erster Linie für ein männliches Personal entworfen worden waren und in denen das Kochen keine häusliche, sondern eine professionelle Aufgabe war, wie etwa in den Küchen in Militärcamps oder in Zügen – einen besonderen Schwerpunkt auf Möglichkeiten der Arbeitsökonomisierung mittels effizienter Raumnutzung insbesondere in der Küche legen (Kramer 1986, S. 77f).<sup>9</sup>

Eine weitere zentrale Autorin war etwas später Christine Frederick, die, fasziniert von den Schriften des Ingenieurs Frederick Winslow Taylor, dessen für die Stahlfabrikation entwickelte Methode der Zeit- und Arbeitsanalysen sowie die Bewegungsstudien des Rationalisierungsfachmanns Frank Bunker Gilbreth auf Haushaltstätigkeiten übertrug und die Ergebnisse ihrer Studien, die die Vorteile taylorisierter Arbeitsprozesse im Haushalt erläuterten, zunächst 1912 als Artikelserie im *Ladies' Home Journal* und ein Jahr darauf als Buch mit dem Titel *The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management* (Frederick 1913)

---

9 Für weitere Texte von Catherine Beecher and Harriet Beecher Stowe zur Ökonomisierung der Hausarbeit siehe Digital Collections Women Working, 1800-1930 der Harvard Library, <https://curiosity.lib.harvard.edu/women-working-1800-1930>, 13.3.2023.

veröffentlichte (ebd., S. 78f.). Mit Irene Wittes Übersetzung von Fredericks Buch unter dem Titel *Die rationelle Haushaltsführung. Betriebswissenschaftliche Studien* (Witte 1921) wurde der Text auch in Deutschland bekannt und fand besonders bei einer Reihe modernistischer Designer/innen und Architekt/innen großen Anklang. Unter ihnen auch Bruno Taut, der Fredericks Raumskizzen in seinem 1924 veröffentlichten Buch *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin* abbildete (Taut 2001, S. 66) und ihre Anweisungen zur Rationalisierung im Haushalt übersetzte in ein Räumen und Reinigen der Wohnung von „dem unendlichen Krimskrams und Gerümpel“ (ebd., S. 9 und 52).<sup>10</sup>

1926 erschien mit dem von Erna Meyer verfassten *Der neue Haushalt. Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Hausführung* ein Haushaltsratgeber, der in Deutschland extrem populär werden sollte. Ebenfalls basierend auf Fredericks Ausführungen, aber thematisch breiter und deutlicher auf eine deutsche Leserinnenschaft zugeschnitten, argumentiert Meyer für eine funktional organisierte Küche, und wie bereits Frederick zeigt auch sie Planzeichnungen, die die Wege der Hausfrau bei der Arbeit zwischen Herd, Spüle, Schrank und Esstisch nachzeichnen. In diesem Buch wird die politische Haltung gegenüber der Hausarbeit als weiblicher Berufung und Profession auf besonders interessante Weise expliziert. Die Autorin präsentiert sich selbst als Hausfrau, die auf der Grundlage ihrer eigenen, durch alltägliche Erfahrungen gesammelten Expertise spricht, positioniert sich dabei jedoch explizit politisch. Meyer fordert die Hausfrauen auf, die schwere Arbeit im Haushalt nicht zu fürchten, sondern als intellektuelle Arbeit zu verstehen, die ebenso ernst zu nehmen sei wie die Tätigkeiten in männlichen Beschäftigungsfeldern. Sie appelliert an die Frauen, nicht zu warten, bis sich Wissenschaft und Technologie endlich mit der Arbeit im Haus befassten, sondern stattdessen selbst zu Expertinnen zu werden und ihren Haushalt gleich einem

---

10 *Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin* wurde Tauts wichtigstes Buch. Es war Teil des Diskurses um die Leerung und Reinigung der Wohnräume von einem ‚Zuviel‘ an Einrichtung zugunsten von mehr Licht, Luft, Transparenz und visueller ‚Ordnung‘, wie unter anderem auch in Sigfried Giedions berühmter gewordener Publikation *Befreites Wohnen* (1929) verlangt. Wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird, kehrte dieser Diskurs mit massiver, dann auch auf die Kriegstrümmer gerichteten Vehemenz in den 1950er Jahren wieder und spielte einen bedeutsamen Part in der bundesrepublikanischen Selbstpräsentation als gereinigtes Land.

professionellen Unternehmen zu organisieren. Meyer verstand ihre Arbeit als Beitrag zur Frauenbewegung in der Weimarer Republik, was sie auch war – gleichwohl stand das Verständnis der Hausarbeit als selbstbestimmter Arbeit einer Beteiligung von Frauen in einem außerhäuslichen Arbeitsfeld im Weg.

Etwa zur selben Zeit, als Erna Meyer auf der Ausstellung *Die Wohnung* am Stuttgarter Weissenhof 1927 in der von ihr geleiteten Sektion „Siedlung und Wohnungen“ mehrere von ihr entworfene Küchen vorstellte, wurde in Frankfurt eine Küche von Margarete Schütte-Lihotzky berühmt (u. a. Bois/Reinhold 2019; Horncastle 2019). Auch dieser Entwurf war maßgeblich von Fredericks Buch inspiriert worden. Schütte-Lihotzkys Küche, die mittels bestmöglicher Nutzung eines sehr kleinen Küchenraums und praktischer, leicht zu bedienender Ausstattungselemente die Arbeitsschritte der Hausfrau auf ein Minimum zu reduzieren versuchte, wurde auf der *Frankfurter Frühjahrsmesse* 1927 präsentiert und in zehntausendfacher Ausfertigung in die Wohnungen des von Ernst May geleiteten und 1925–30 umgesetzten Stadtplanungs- und Siedlungsbauprojektes *Neues Frankfurt* eingebaut. Mit dem Ziel, moderne und bezahlbare Wohnungen zu schaffen, war das *Neue Frankfurt* auch ein politisches Projekt. Die Bauten erfüllten nicht nur die Anforderungen funktionalen Wohnens, sie setzten Standards für städtebauliche Planung. In der Programmatik des *Neuen Frankfurts* war Schütte-Lihotzkys Küche ein zentrales Element. Sie lässt sich, so Christiane Keim, als ein „pars pro toto“ in dem riesigen, aus vielen unterschiedlichen Teilen zusammengesetzten Gesamtprojekt verstehen (Keim 2015, S. 75). Schütte-Lihotzky hatte sich wie die Beechers mit den auf hohe Funktionalität bei kleinstem Platzbedarf ausgerichteten Küchen in Eisenbahnwaggons befasst, sie hatte Fredericks Ausführungen und Pläne studiert und ihre eigenen gezeichnet und eine Küche entwickelt, die den hausarbeitenden Körper so umgeben sollte, dass das Kochen und alle damit zusammenhängenden Arbeitsschritte bei minimaler Bewegung erledigt werden konnten. Die Vorteile, die die neue Küche der haushaltenden Bewohnerin bieten sollte, wurden in einem kurzen Film vorgestellt, der im Rahmen der extensiven Öffentlichkeitsarbeit des *Neuen Frankfurts* über Schütte-Lihotzkys Entwurf gedreht wurde. Der Film zeigt die Küche im Gebrauch. In der Gegenüberstellung von ‚schlecht‘ versus ‚gut‘ ist

zunächst eine traditionelle Küche mit Holzofen zu sehen, der von einer mit Schürze bekleideten Hausfrau im Schweiß ihres Angesichts bedient wird, worauf eine zweite Sequenz folgt, in der eine deutlich jüngere Frau in moderner Straßenkleidung als Verkörperung der Neuen Frau in einer mühelosen, am optimierten Raumgefüge der neuen Küche orientierten Performance ein Essen zubereitet. Keim argumentiert in ihrer überzeugenden Analyse des Films, dass die zweite Protagonistin, obwohl sie nicht nur als professionalisierte Hausfrau, sondern darüber hinaus als moderne Agentin des *Neuen Frankfurts* auftritt, die tradierten Beziehungen von Raum und Geschlecht nicht überwinden kann. Die Präsentation der Küchenperformance verbindet die weibliche Protagonistin so dicht mit den Einrichtungselementen, dass Frau und Küche an einigen Stellen des Films fast miteinander zu verschmelzen scheinen. Auch hier wird die eigenartige Verbindung der sich gegenseitig bedingenden und zugleich widersprüchlichen Aspekte einer Befreiung der Hausfrau von schwerer Hausarbeit einerseits und einer Inkorporation der Hausarbeiterin ins Hausinnere andererseits medial transportiert.

Die Sozial- und Raumentwürfe, wie sie in einem solchen Film oder den genannten Publikationen vorgestellt werden, sind für Borgmanns Ratgeber bedeutsame historische Anschlussstellen. Und die Kenntnis dieser Genealogie ist wesentlich, um den politischen Charakter von Wohnlehrmedien verstehen bzw. um Wohnen als politisches Feld denken zu können. Borgmanns Ratschläge an die Hausfrau, wie sie den Haushalt möglichst praktisch und funktional organisieren soll, um damit nicht mehr Arbeit zu haben als nötig, und sich gleichzeitig ein Selbstverständnis als Seele dieses Haushalts, als ein mit dem Heim im Begriff eines Ganzen eins werdendes Wesen aneignen soll, führen eine Tradition von Wohnlehrmedien fort, die zwischen den Polen der Emanzipation von den Mühen der Hausarbeit und der Selbstverwirklichung in dieser Hausarbeit pendeln. Diese Widersprüchlichkeiten – oder Ergänzungen, je nach Perspektive – sind ein wesentliches Element sehr vieler Wohnlehrmedien der 1950er Jahre wie der Jahrzehnte davor (und jener danach, vgl. u. a. Umbach 2018) und ihre Berücksichtigung ist wesentlich für ein Verständnis der Programmatiken der von mir untersuchten Projekte. Zu sagen ist an dieser Stelle jedoch, dass, auch wenn

die genannten Beispiele es möglicherweise vermuten lassen könnten, meine Studie keinen exklusiven Blick auf die Geschlechterkonstruktionen in den Diskursen einer besseren Stadt- und Wohnraumplanung einnimmt. Das habe ich an anderer Stelle getan.<sup>11</sup> Gleichwohl lassen sich ohne den Blick auf die Kategorie Geschlecht die Diskurse der Wohnlehrmedien kaum entschlüsseln. In den Vordergrund in meiner Untersuchungen rücken entsprechende Perspektivierungen insbesondere in Kapitel 7, das sich mit den in den Wohnlehrmedien vorgeführten und diskutierten Subjektentwürfen befasst.

## 1.2 Politiken des Wohnens. Zur Einrichtung des modernen Subjekts

Borgmanns Ratgeber ist als Einstieg in diese Studie gewählt, weil er das Wohnen als Feld vielschichtiger Prozesse der Subjektkonstituierung sichtbar werden lässt. Das „Zauberreich des Ursprünglichen“ wird als Ver-Räumlichung des Individuums entwickelt, inklusive seiner Verbundenheit mit dem Warenkonsum, seiner Definition als männlicher oder weiblicher Teil einer heterosexuellen Familienkonstellation, der vergeschlechtlichten Arbeitsteilung dieser sozialen Formierung, der geschlechtlich und räumlich differenzierten Aufgabenfelder der Bewohner/innen, ihrer räumlichen Zuweisungen sowie ihrer biologischen Reproduktion. Die Vermittlung von „Mensch und Heim im technischen Zeitalter“, um die der Ratgeber sich bemüht, wird bereits in den ersten hier betrachteten Abschnitten des Büchleins verständlich nicht nur als Anleitung zum Umgang mit den Dingen und Räumen des häuslichen Alltags, sondern als Gesellschaftsentwurf, in den sich das lesende und wohnende Subjekt über ein bestimmtes Wohnhandeln einfügen kann und soll.

Zur Charakteristik von Wohnlehrmedien gehört neben den bereits beschriebenen Widersprüchlichkeiten noch ein (mit diesen zusammenhängendes) weiteres Paradoxon: Einerseits weisen uns Bücher wie Borgmanns Ratgeber zwar

---

11 Als Magistraarbeit verfasst habe ich eine Studie über die Konstruktions- und Aushandlungsprozesse von Geschlecht in den Medien, die in der Vorbereitung und Ausführung der Neubebauung des Westberliner Hansaviertels und der damit zusammenhängenden Internationalen Bauausstellung *Interbau* 1957 entstanden sind (Hartmann 2006).

beständig darauf hin, dass wir das Wohnen (noch) nicht perfekt beherrschten und daher dringend Anleitung darin bräuchten, andererseits vermitteln sie das Wohnen als eine naturgegebene Grundkonstante des menschlichen Seins.<sup>12</sup> In ihrer Ubiquität und ihrer generalisierenden und zugleich extrem Leser/innen-bezogenen Sprache adressieren uns Wohnlehrmedien, sei es Borgmanns Text heutige Ikea-Werbungen, sehr persönlich, in fast schon intimer Weise und verorten uns zugleich als Teil einer großen Gemeinschaft anderer ebenfalls Wohnender und schaffen so eine Generalisierung, die das Wohnen während seiner Konstruktion stetig weiter naturalisiert. Eine Analyse von Wohnlehrmedien kann das Wohnen in dieser Dopplung seiner Konstruktionsgeschichte und der Prozesse seiner Naturalisierung untersuchen.

So ist „Wohnen im Sinn eines häuslich eingerichteten Seins [...] nicht *natürlich* gegeben, sondern immer diskursiv vermittelt“ (Nierhaus/Nierhaus 2014, S. 9), etwa durch Anleitungen wie Borgmanns Ratgeber. Das darin vermittelte Wohnen ist ein historisch gewordenes und ein absolut modernes westliches Konzept. Es entwickelt sich aus den räumlichen, sozialen, politischen und kulturellen Vorstellungen und Anordnungen, die sich maßgeblich seit dem – von Walter Benjamin (1983, S. 292) bekanntermaßen als „wohnsüchtig“ beschriebenen – 19. Jahrhundert entlang der Organisation eines bürgerlichen, auf die Familie ausgerichteten Alltags im und über den häuslichen Raum herausgebildet haben.<sup>13</sup>

---

12 Auch in (jüngeren) wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Wohnen finden sich immer wieder an solche Konstruktionen anschließende naturalisierende und enthistorisierende Beschreibungen des Wohnens als eine „seit unvordenklichen Zeiten“ unternommene „Tätigkeit eines jeden, ohne die menschliches Dasein in der Welt nicht vorstellbar wäre“, wie es etwa bei Gert Selle heißt (Selle 2011, S. 9 und S. 6). Vgl. auch Michael Andritzky, der verschiedene Stimmen von Martin Heidegger bis Vilém Flusser zusammenträgt, die das Wohnen und das Mensch(lich)sein im Sinne eines In-der-Welt-und-bei-sich-zuhause-Seins verbinden (Andritzky 1999, S. 617–625).

13 Die Entstehung bürgerlicher Wohnkultur wird im Allgemeinen im 19. Jahrhundert verortet. Gleichwohl muss berücksichtigt werden, dass die Herausbildung des modernen Wohnens ein Prozess war, der zeitlich nicht in engen Begrenzungen angegeben werden kann, insbesondere, da sich der um eine Kernfamilie organisierte Haushalt als räumliche, soziale und wirtschaftliche Einheit zunächst in bürgerlichen Schichten und erst deutlich später in proletarischen Schichten durchsetzte. Zur Historisierung des Wohnens siehe u. a. Reulecke 1997; Kähler 1996a; Flagge 1999a; Saldern 1995; Holm 2015; Zinn 1979. Für einzelne Fallstudien, die den Konnex der Konzepte von Familie und Haushalt diskutieren, siehe u. a. Birdwell-Pheasant/Lawrence-Zuniga 1999. Mit der Frage nach den Zusammenhängen von Moderne mit Häuslichkeit, mit dem Zuhause-Sein, der Privatheit des Wohn-Raums und der Familien-

Dieses Wohnen ist, wie Christopher Reed zusammenfasst, „a product of the influence of capitalist economies, breakthroughs in technology and enlightenment notions of individuality“ (Reed 1996, S. 7). Mit der Entstehung der Großstädte, der Auflösung vorindustrieller Hausökonomien und der damit einhergehenden räumlichen und stark vergeschlechtlichten Trennung der Sphären von Produktion und Reproduktion (Heynen 2005, S. 7f.; Nierhaus 1999, insb. S. 93–113; Keim 2012, S. 145–147) wurde das Innere der Wohnung – durch zahlreiche Mechanismen, räumliche Barrieren und Rituale der Grenzziehung von einem öffentlich gedachten Außen unterschieden und abgetrennt<sup>14</sup> – zum Konstruktions- und „Resonanzraum“ (Söntgen 2010) des modernen Subjekts.<sup>15</sup> Die

---

orientierung befassen sich entlang verschiedener Themenfelder die Beiträge des von Christopher Reed herausgegebenen Sammelbandes (Reed 1996). Zur Entstehung des Interieurs im 19. Jahrhundert und der über seine Raumentwürfe, Materialitäten und Fragen der Ausstattung entwickelten Konzepte von *home*, *interiority* und *domesticity* (nur ungefähr zu übersetzen mit Heim, Innerlichkeit/Innenräumlichkeit und Häuslichkeit) und der Reichweite dieser Konzepte in unser heutiges Wohnen hinein siehe Stefan Muthesius' Untersuchung des „poetic home“ (Muthesius 2009). Zur Entstehung und Entwicklung des urbanen Massenwohnbaus und des Wohnens darin ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Barbey 1993; auch Hackelsberger 1990.

14 Zu den Praktiken der Unterscheidung des privaten Lebens von einem öffentlichen Leben sowie zu den räumlichen Zuweisungen dieser Sphären siehe übergreifend die Ausführungen von Prost 1993. Das Außen hat je nach Fokus der Innenkonstruktion unterschiedliche Eigenschaften. Klassischerweise ist es der Stadtraum, der wie auch bei Borgmann als Gegenpart des wohnlichen Innenraums auftritt und Familie, Geborgenheit und Natürlichkeit mit Verführung, Gefährlichkeit und Künstlichkeit konfrontiert. Zu einer Diskussion von Intimität und Stadt, die auf mögliche Berührungspunkte und Überschneidungen dieser zumeist als gegensätzlich verstandenen Konzepte fokussiert, siehe Palma/Periton/Lathouri 2009. Eine weitere wichtige Gegenkonstruktion zum Heim und zu der mit ihm verwandten Heimat ist die Fremde und mit ihr auch *das* Fremde, von dem Heim und Heimat in Ritualen des Ausschließens, die für ihre Konstruktion äußerst wesentlich sind, rein gehalten werden (Morley 2000, S. 5), siehe dazu auch die Diskussion des Spielfilms *Taxi* in Kapitel 6.3. Ein drittes Gegenüber zum Heim im Sinne des geborgenen und bergenden heimatlichen Raums ist das Unheimliche, das jedoch weniger auf ein Außen projiziert wird, sondern vielmehr das Innen fremd erscheinen lässt bzw. Subjekt und Raum einander entfremdet; siehe dazu, insbesondere zum Unheimlichen in der modernen Architektur, Vidler 2002.

15 Die Beziehung zwischen Interieur und modernem Subjekt, das in diesem Interieur erstmals als „Privatmann“ auftritt, beschreibt eindrücklich Walter Benjamin unter dem Titel „Louis-Philippe oder das Interieur“, einem Abschnitt im Exposé „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, das 1935 entstanden ist und im Rahmen des Passagen-Werks veröffentlicht wurde (Benjamin 1983, S. 52) Eine sehr aufschlussreiche Lektüre dieses Texts und eine Diskussion der von Benjamin beschriebenen Formierung des Subjekts um 1800 als Individuum im Interieur unternimmt Cornelia Klinger (2014). Siehe zur Bedeutung des Aufkommens des Interieurs im Sinne eines häuslichen Innenraums des Wohnens für Benjamins Denken auch die Ausführungen von Charles Rice (2007). Eine detaillierte Diskussion wohnräumlicher Diskurse in Prozessen der Subjektbildung um 1800 bieten (mit einem speziellen Fokus auf den Gegenstand der Bildtapete) Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen in der ausführlichen Einleitung des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes

Wohnung ist gleichermaßen Raum und Ort, in und an dem das moderne Subjekt eingerichtet wird, und zwar in einem doppelten Sinn: eingerichtet im Wohnraum und eingerichtet in seiner sozialen Situierung. Konzeptionen von Privatheit, Familie, Individualität sowie Gemeinschaft, Intimität, Sexualität und Hygiene, Arbeit und Konsum inklusive der mit ihnen verbundenen Moralvorstellungen und Emotionen werden im Wohnen – sowohl in seinen Räumen wie auch seinen Bildern, Texten, Filmen, also in seiner gesamten Medialität – verhandelt, gelernt und eingeübt,<sup>16</sup> sie sind elementarer Bestandteil der Ordnungen des Wohnens, nehmen in ihm Gestalt an, „it embodies them in its physical structure“ (Morley 2000, S. 24). So ist das Wohnen beispielsweise im Kontext der ab Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen biopolitisch orientierten, also als gesamtgesellschaftliche Angelegenheit verstandenen und auf Gesundheit und Funktion ausgerichteten „Technologie des Sexes“ (Foucault 1983, S. 140f.) als einer der zentralen Orte der Produktion und Regulierung der Sexualität und ihrer Körper zu verstehen (neben Klinik, Schule etc.). Die Architektur der Wohnung wird „zum wesentlichen Teil eines neuen, sonderbaren Wissensgebietes: dem *Sozialen*“ (Teyssot 1989, S. 115). George Teyssot hat sich unter anderem mit den biopolitischen, vor allem den gesundheits- und familienpolitischen Zugriffen in der Entwicklung des Wohnbaus befasst. Er beschreibt das Wohnen, insbesondere seine räumlichen Konzeptionierungen, als Wissenslandschaft, die mit Fokus auf

---

*Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800* (2014), siehe vertiefend auch Eck 2018. Zur Bedeutung der Idee einer stark auf das (in architektonischem Raum und Bildraum formulierte) Interieur bezogenen Innerlichkeit für die Entwicklung eines modernen Subjektbegriffs siehe den Sammelband *Interiors and Interiority* von Beate Söntgen und Ewa Lajer-Burcharth (2016). Bezüglich der Verhandlung von *interiorization* bzw. *interiority*, also einer „in Architekturtheorien sowie in bildnerischen und literarischen Darstellungen“ wahrnehmbaren „Innenräumlichkeit“ im Sinne einer „Wahrnehmungsverschiebung vom Haus zum Wohnen, vom sichtbaren Baukörper zu dessen den Blicken entzogenen Innenleben“ (Holm 2015, S. 233), siehe auch Muthesius 2009, S. 314–316 und Söntgen 2011, S. 20–23. Siehe außerdem den von Salvatore Pisani und Elisabeth Oy-Marra herausgegebenen Sammelband (2014), dessen Beiträge dem Verhältnis von Haus und Bewohner/in in (gebauten wie fiktiv entworfenen) Häusern einer architektonischen Moderne und Postmoderne nachgehen, wo sich das bürgerliche Verständnis des Interieurs als physische Entsprechung des Innenlebens seines Bewohners/seiner Bewohnerin zwar verändert und teils lockert, sich jedoch keineswegs auflöst, sondern eher noch verkompliziert.

16 Eine wesentliche Rolle spielten dafür die inhaltlich sehr diversen, das Wohnen in seiner Entwicklung seit Beginn an begleitenden und mit hervorbringenden Ratgeberliteraturen wie Warenbücher, Einkaufsratgeber, Hauswirtschaftsanleitungen, Handarbeitsbücher sowie entsprechende Periodika (Lara-Betancourt/Hardy 2014; Eck/Heinz/Nierhaus 2018a; Nierhaus/Nierhaus 2014).

das Soziale diverse Disziplinen aktiviert, „von der Statistik bis zur Soziologie, von der Kriminologie bis zur Psychiatrie, vom Design bis zum Ingenieurwesen“, denen das Wohnen als Sozialanordnung neue Anwendungsmöglichkeiten bietet (ebd.).<sup>17</sup>

Parallel zu seiner Etablierung als intimisierter Privatraum des Individuums war und ist das Wohnen also ein hochpolitisches Feld. Nicht zuletzt sind die Konzeptionen bürgerlichen Wohnens, auf denen die von Borgmann skizzierte Häuslichkeit basiert, mit ihren Sexualitäts-, Geschlechter- und Familienpolitiken auch eingebunden in gewaltsame kolonialistische Praktiken, die Versuche eines ‚Domestizierens‘ der ‚Anderen‘ ebenso beinhalten wie rassistische Bilder des gut geführten Haushalts oder Objekte einer imperialen Konsum- und Dingkultur (McClintock 1995).<sup>18</sup> „Die Wohnung ist [...] keineswegs [...] ein sicherer Hafen [...]. Wohnen ist nicht privat.“ (Arbeitsgruppe Revisiting Home 2006, S. 9) Entsprechend muss das Wohnen, wie von Foucault gefordert, als Teil machtvoller Beziehungen untersucht werden, die sich von den ‚großen‘ Räumen, etwa geopolitischen Räumen, bis zu den „kleinen Taktiken“ der Alltagshandlungen und ihren ‚privaten‘ Räume erstrecken.<sup>19</sup>

---

17 Dabei steht die Wohnung im größeren Raumkontext der Industriestadt des 19. Jahrhunderts, die auf ähnliche Weise kritische Untersuchungen ihrer Räume, Subjekte und Praktiken erfährt. Thomas Etzemüller nennt einige Aspekte einer solchen Verwissenschaftlichung der Stadt: „Eine Spezies, die sich später als Stadtsoziologie professionalisierte, begann ihre Expeditionen in die sich rasant ausweitenden ‚dunklen Kontinente‘ der Städte, um eine Geografie von Armut, Kriminalität, Unmoral, Krankheit und mangelnder Hygiene zu beschreiben. Wichtigstes Instrument dieser Bestandsaufnahme war die Kartierung, die neben der Anatomie der Stadt (Straßen, Plätze, Häuser) auch deren Physiologie erfassen sollte, die Verteilung von Sozialgruppen, sozialen Praktiken, biologischen Entwicklungen, medizinischen, hygienischen und anderen Charakteristika, soziale Bewegungslinien und Ansteckungsherde.“ (Etzemüller 2009, S. 15).

18 Anne McClintock spricht dem Feld des Wohnens eine zentrale Rolle in kolonialen Konstruktionsprozessen von race, Geschlecht und Sexualität zu, wobei dem häuslichen Raum insbesondere die Aufgabe eines Aufführens zukomme. McClintock fasst dazu an einer Stelle zusammen: „[...] the Victorian middle-class home became a space for the display of imperial spectacle and the reinvention of race, while the colonies – in particular Africa – became a theater for exhibiting the Victorian cult of domesticity and the reinvention of gender“ (McClintock 1995, S. 34).

19 „Man müsste eine ganze Geschichte der Räume schreiben – die zugleich eine Geschichte der Mächte wäre –, von den großen Strategien der Geopolitik bis zu den kleinen Taktiken des Wohnens, der institutionellen Architektur, dem Klassenzimmer oder der Krankenhausorganisation und dazwischen den ökonomisch-politischen Einpflanzungen.“ (Foucault 2003, S. 253)

### 1.3 Wohnen ausstellen und lehren

Wohnen ist also nicht privat, bzw. seine „privacy is a public construction“ (Wigley 1992, S. 377). Wohnen ist nicht nur deswegen nicht privat, weil es eingebunden ist in politische Zusammenhänge, es ist auch wortwörtlich öffentlich, weil es seit dem Beginn seiner Entwicklung eng mit verschiedenen Modi der Veröffentlichung und insbesondere des öffentlichen Zeigens verbunden ist (Nierhaus/Nierhaus 2014). Das öffentliche Präsentieren, das Zur-Schau-Stellen und das Zu-sehen-Geben sind von zentraler Bedeutung für die Entwicklung moderner Architektur und konstituierende Elemente des Wohnens, sowohl seiner Räume als auch seiner Praxen, Dinge und Subjekte (u. a. Colomina 1996, 1999; Wieder 2008; auch Pepchinski 2007). Die Doppelrolle des Wohnens als privater Raum zur Entfaltung des wohnenden Subjekts und als Ort gesellschaftlicher Zurichtungen bzw. die angeleiteten Optimierungsstrategien hinsichtlich Wohnung und wohnendem Selbst (Riedel 2018) verdeutlichen sich in besonderem Maß in der Vielzahl an vorführenden und ratgebenden Medien, deren Geschichte mit dem Aufkommen des modernen Wohnens beginnt und bis heute in zahlreichen Kauf-, Einrichtungs- und Verhaltensanweisungen etwa durch Wohnzeitschriften, Musterhäuser, Bau- und Wohnmessen oder spezifisch darauf ausgelegte TV-Formate anhält.

Seit der Einrichtung der bürgerlichen Wohnung entwickeln sich Verständnis und Wahrnehmung vom Wohnen maßgeblich über seine Präsentation als Bildraum und in Ausstellungen. Charles Rice argumentiert, dass das Interieur von Beginn an als ein doppeltes erscheint, es wird sowohl räumlich als auch bildlich gedacht und wahrgenommen, wobei diese Räume und Bilder immer in Interaktion miteinander stehen. „The interior thus emerged with significance as a physical, three-dimensional space as well as an image, whether it be a two-dimensional representation such as a painting, a print in a portfolio of decoration, or a flat backdrop that could conjure up an interior as a theatrical scene.“ (Rice 2007, S. 2)<sup>20</sup> Die Räume des

---

20 Siehe in diesem Zusammenhang etwa die biedermeierlichen Zimmerbilder, in denen sich das Interieur als „verräumlichte Biografie“ (Schulze 1998b, S. 11) der Bewohner/innen präsentiert, wenn wir in die Räume des Wohnens wie in einen Guckkastenraum hineinblicken können, in dem detailgenau abgebildet das wohnräumliche Privatleben als intimes „erweitertes

Wohnens und die Bilder dieser Räume – und damit zusammenhängend räumliche und visuelle Techniken, Praktiken und Apparate – entstehen immer parallel und bedingen sich gegenseitig. Christiane Holm weist darauf hin, dass das Wohnen bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert in verschiedenen Text- und Bildmedien anschaulich gemacht wurde und ab dem frühen 19. Jahrhundert über begehbare Schauräume und Musterhäuser vorgeführt und unmittelbar erlebbar gemacht wurde. Verstärkt ab Mitte des 19. Jahrhunderts setzte europaweit eine Musealisierung von Wohnräumen ein, in deren Rahmen Personalmuseen mit der Präsentation privater Wohnhäuser von bekannten Persönlichkeiten wie etwa Schriftstellern „gerade das aus[stellten], was als Rückzugsraum unzugänglich geworden ist“ (Holm 2015, S. 235).

Das Ineinandergreifen von Wohnen und Ausstellen bzw. Wohnraum und Bildraum lässt sich auch von der anderen Seite her in den Blick nehmen, wie Linda Hentschel es tut, wenn sie die neuen Techniken des Betrachtens untersucht,

---

Portrait“ (Spengler 2011, S. 266) erscheint (u. a. Brüderlin/Lütgens 2008; Gramaccini 1998; Schulze 1998a; Lukatis 1995). Bezüglich späterer Interieurdarstellungen existieren mehrere Sammelbände mit exemplarischen Analysen, die, mal mehr Raum-fokussiert und mal mehr von Bildbetrachtungen ausgehend, das Interieur in seiner immer aufeinander bezogenen Doppelhaftigkeit als Raum und Bild diskutieren. Unterschiedliche Wohnräume und ihre bildlichen Darstellungen von 1880 bis 1945 untersuchen in einer Zimmer-für-Zimmer-Anordnung etwa die Texte in dem von Georgina Downey herausgegebenen Band (2013). Einen stärkeren Fokus auf ausgestellte Interieurs (eines etwas erweiterten Zeitraums, 1870–1950) bietet der Band von Penny Sparke, Brenda Martin und Trevor Keeble unter dem Sammelbegriff des *modern period room* (2006), unter dem sowohl Räume verstanden werden, die in ein Museum transferiert und dort ausgestellt werden, als auch Räume, die in situ zur Besichtigung geöffnet werden, sowie jene Interieurpräsentationen, die unabhängig von real existierenden Räumen medialisiert verbreitet werden, sei es in Form von Ausstellungsinstallationen, Kinderbuchillustrationen, Einrichtungsbüchern, Wohnzeitschriften oder Fernsehshows (Aynsley 2006). Zu Interieurdarstellungen in einem breiten Spektrum an Medien (Malerei, Literatur, Film, Fotografie, Theater) von der Renaissance bis heute siehe auch Aynsley/Grant 2006. Mit Bezug auf das 20. Jahrhundert und für den deutschsprachigen Kontext siehe Manske 2004a. Zum Wohnen spezifisch im Medium Zeitschrift siehe den Forschungsprojektverbund „Wohnseiten. Deutschsprachige Zeitschriften zum Wohnen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart und ihre medialen Übertragungen“ in der Kooperation des Mariann Steegmann Instituts. Kunst & Gender mit dem Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik an der Universität Bremen (Eck/Heinz/Nierhaus 2018a; Nierhaus/Heinz/Umbach 2021), insbesondere die in diesem Rahmen entstandenen ersten Forschungsergebnisse von Anna-Katharina Riedel und Rosanna Umbach zu den gesellschaftspolitischen Implikationen der Interieurpräsentationen in einem der wichtigsten deutschen Wohnlehrmedien, der Zeitschrift *Schöner Wohnen* (Riedel 2018; Umbach 2018). Des Weiteren zu Wohnzeitschriften und Interieurdarstellungen in Illustrierten siehe auch das von Francesca Berry und Jeremy Aynsley herausgegebene Sonderheft „Publishing the Modern Home: Magazines and Interiors 1870–1965“ des *Journal of Design History* (Berry/Aynsley 2005) sowie spezifisch zu Präsentationen des Wohnens im *Playboy* die Studie von Paul B. Preciado (2012).

die ihr zufolge mit der „Geburt des Interieurs“ entstanden (Hentschel 2004). Das Sehen, so beschreiben es auch Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald, erfährt „als der im Zuge der Moderne privilegierte sinnliche Zugang des Menschen zur Welt eine [...] Serie von Zurichtungen“, deren neue Apparaturen und Techniken des Betrachtens den häuslichen Innenraum überhaupt erst als Interieur formulierten und zu einer Neuorientierung des Subjekts in diesem Raum führten (Behrens/Steigerwald 2010, S. 3–5, Zitat S. 3). Hentschel untersucht die Veränderungen des Sehens in „Verräumlichungen“ medialer Konstruktionen (u. a. durch die ersten Ballonfahrten, die Erfindung der Camera obscura und die Entwicklung der Stereoskopie) und schlägt ein – für die Betrachtung von Wohnausstellungen, insbesondere ihrer Raum- und Bildkonzepte sehr aufschlussreiches – Zusammendenken der Techniken des Bewohnens architektonischer Räume und der Techniken des Betrachtens von Bildern vor, um zu verstehen, „wie realer Raum als die Simulation eines Bildes verstanden werden kann“ (Hentschel 2004, S. 111).

Es ist wohl kein Zufall, dass das Stereoskop, das Hentschel als einen der Apparate eines neuen verräumlichten und auf den intimisierten Innenraum bezogenen Sehens diskutiert, auf der Great Exhibition im Londoner Crystal Palace 1851 präsentiert wurde (ebd., S. 118). Mit den Weltausstellungen, die mit dieser Londoner Schau ihren Anfang nahmen, erhielt das Vorführen von Wohninterieurs ein neues Format und eine bislang nicht dagewesene Reichweite und Aussagekraft. Wie Holm zusammenfasst, boten die Weltausstellungen „in ihrer Verkoppelung von Waren- und Wissenstransfers ein Forum nicht allein für die Anbahnung europäischer Wohnmoden, sondern auch für die Aushandlung technischer, ästhetischer und sozialer Normierungen wie auch ethno- und historiographischer Deutungshorizonte der Wohnkultur“ (Holm 2015, S. 235). „Bereits die erste Weltausstellung in London bildete ein Forum für ein folgenreiches Präsentationsformat der materiellen Wohnkultur, das das wachsende Wissen über die Wohnung als Ort der Formation kultureller Identität sozialpolitisch perspektivierte“ (ebd., S. 236). Auch auf den folgenden Weltausstellungen blieb das Wohnen mit Präsentationen von Architekturen, Raumordnungen, Inneneinrichtungen, Bau- und Ausstattungsmaterialien, technischen

Gerätschaften des Haushalts und manchmal sogar Bewohner/innen zentrales Thema, wobei sowohl die Präsentation einzelner Gegenstände durch das besondere Arrangement im wohnräumlichen Rahmen als auch die Zurschau-  
stellung einer neuen Häuslichkeit selbst Ziel dieser Vorführungen war.<sup>21</sup>

Eine explizit gemeinsame diskursive Verhandlung erfuhren Wohn- und  
Ausstellungsraum ab Mitte und verstärkt gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den  
aufkommenden Musterzimmern der Möbelkaufhäuser,<sup>22</sup> vor allem aber auch über  
die Thematisierung des Wohnens auf technischen und kunstgewerblichen  
Ausstellungen (Nierhaus 2006, S. 55). Auf verschiedenen solcher Ausstellungen  
wurden möblierte Interieurs, die in ihrem Aufbau den Räumen einer bürgerlichen  
Wohnung entsprachen, dazu verwendet, neueste technische und gewerbliche  
Erzeugnisse vorzustellen.

Auch Kunstausstellungen wurden teilweise als Wohnraum-ähnliche Settings  
aufgebaut, wobei Bilder in Ausstellungsräume gehängt wurden, die entweder mit  
einzelnen, wie Zitate funktionierenden „Elementen von Wohnräumen durch-  
setzt“ oder gänzlich wie eine Wohnung eingerichtet worden waren (ebd.; auch  
Ackermann 2003, S. 57). Nierhaus spricht bezogen auf diese Zeit von einem  
Kulminieren sowohl des „Domiziliaren im Ausstellen“ als auch des  
„Ausstellende[n] im Domizil“ (Nierhaus 2006, S. 55), wobei sie nicht nur auf die  
Verwendung des wohnräumlichen Interieurs in Ausstellungen verweist, sondern  
auch darauf aufmerksam macht, wie die Wohnung selbst, etwa über die gläserne  
Vitrine, in der bereits im biedermeierlichen Wohnraum persönliche Dinge wie  
Souvenir- und Sammelstücke zur Schau gestellt wurden, als Ort und Raum des  
Ausstellens zu lesen und zu denken ist. Sowohl räumlich als auch thematisch  
wurde also das Wohnen besonders deutlich in den letzten Jahrzehnten des 19.

---

21 Siehe neben der Studie von Holm (2015, S. 235–237) auch die Ausführungen von Paul Betts  
und David Crowley, die die spektakulären Displays von Arbeiterbehausungen und industriell  
gefertigten Haushaltswaren auf den frühen Weltausstellungen betonen (Betts/Crowley 2005,  
S. 222), sowie von Norberto Gramaccini, der bezogen auf die frühen Weltausstellungen von  
einem „nie gesehene[n] Ausmaß an Stilvielfalt und exzessivem Geschmack in der modernen  
Möbelproduktion“ spricht (Gramaccini 1998, S. 90). Zu den Weltausstellungen generell, auch  
mit Verweisen auf die wohnräumlichen Präsentationen, siehe Kretschmer 1999.

22 Vgl. Holm 2015, S. 235f.; Edwards 2005, S. 108–113. Siehe auch meine Ausführungen in  
Kapitel 2.3.3 zu den Präsentation des WK-Verbands.

Jahrhunderts zu einem wichtigen Präsentationsrahmen für Technik-, Kunstgewerbe- und Kunstausstellungen – die im Umkehrschluss das Wohnen, seine Räume und seine Implikationen, allen voran die des Privaten, im Ausstellen, präziser noch: als Ausgestelltes formulierten.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stieg die Popularität sowohl kommerzialisierter als auch künstlerischer bzw. auf Architekturpräsentationen ausgerichteter Wohnausstellungen weiter an. Auf dem Feld der kommerzialisierten und gleichsam hochideologisierten Präsentation eines idealen Wohnens sei exemplarisch die von der britischen Boulevardzeitung *Daily Mail* entwickelte *Ideal Home Exhibition* erwähnt, die erstmalig 1908 mit diversen Wohninterieurs und einer Gartenanlage stattfand und bis heute veranstaltet wird (Ryan 1997; Warren 2001). Während die Schau heute zumindest vordergründig in erster Linie auf Konsum ausgerichtet ist, hatten die frühen Präsentationen einen entschieden didaktischen Anspruch. Ausdrückliches Ziel war es dabei, einem wahrgenommenen nationalen Verfall, der insbesondere den Zuständen im Wohnen der Arbeiterklasse zugeschrieben wurde, durch hauswirtschaftliche Handlungsanleitungen zu begegnen, die sich in erster Linie an die Hausfrau auch und gerade als Konsumentin richteten.

Ab Ende des 19. Jahrhunderts war das Wohnen zum Inhalt von Ausstellungen geworden, die im Zusammenhang mit sozialpolitischen, stadtplanerischen und hygienischen Debatten über Wohn- und Lebensbedingungen im städtischen Wohnbau veranstaltet wurden. Die ‚Verdichtung‘ der sich industrialisierenden Städte wurde bereits ab den 1860er Jahren als gesundheitsschädlich für die Bewohner/innen diskutiert, wobei insbesondere ein Mangel an frischer Luft, Tageslicht und ausreichend Wohnraum als Auslöser von Krankheiten gesehen wurde (u. a. Rodenstein 1988). Große Teile der Debatten bezogen sich auf die Stadt als Ganzes, etwa bei der Suche nach technischen Lösungen für die Kanalisation. Mit dem Ziel, die Städte gesünder zu machen, sollten jedoch vor allem auch die Wohnungen verändert werden (auch Terlinden/Oertzen 2006,

S. 13f.; Geist/Kürvers 1984, S. 464f.).<sup>23</sup>

Das Ziel der Wohnungsreform seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war dementsprechend eine ‚Entdichtung‘ des Wohnens, die allen Bewohner/innen einer Stadt ein bestimmtes Maß an Licht, Luft und Raum verschaffen und so Infektionsrisiken vermindern und die Gesundheit im Allgemeinen stärken sollte. Zur Verbreitung solcher Erkenntnisse über ein gesundes Wohnen waren Ausstellungen wie etwa die *Internationale Hygieneausstellung* 1911 im Deutschen Hygiene-Museum Dresden ein wichtiges Medium (Terlinden/Oertzen 2006, S. 66; Vogel 2003). Zum einen ging es dabei darum, eine entsprechende Ausstattung der Wohnung sowie technische Neuerungen bezüglich Wohnbau und Hausgeräten vorzustellen, zum anderen darum, die Ausstellungsbesucher/innen als Bewohner/innen anzusprechen und sie darin zu unterrichten, an welchen Eigenschaften ‚gute‘ und ‚schlechte‘ Wohnungen zu erkennen waren und wie die eigene Wohnung möglichst gesundheitsfördernd einzurichten und auszustatten war.<sup>24</sup>

Das Ausstellen der Wohnung als Ort der Hausarbeit war eng verbunden mit den weiter oben aufgezeigten Bestrebungen der bürgerlichen Frauenbewegung zur Rationalisierung der Hausarbeit durch eine verbesserte Raumorganisation und Einrichtung. In unzähligen Publikationen sowie diversen Tagungen und Ausstellungen wurde die Arbeit der Frau im Haus als Thema von öffentlichem und politischem Interesse lanciert. Das im deutschen Kontext wohl wichtigste und größte Ausstellungsereignis in der Debatte um Reform und Rationalisierung der Hausarbeit vor dem Ersten Weltkrieg war die von der Hauswirtschafts- und Erziehungsreformerin Hedwig Heyl initiierte und 1912 in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten Berlin gezeigte Ausstellung *Die Frau in Haus und Beruf*, auf der sowohl außerhäusliche Berufe als auch die Hausarbeit als anzuerkennende

---

23 Zum Synonym für das räumlich beengte, an Licht und Luft mangelnde Wohnen, unter dem nicht nur die körperliche sondern auch die geistige Gesundheit ihrer Bewohner/innen leide, wurde die sogenannte ‚Mietskaserne‘ der Großstadt, deren Abschaffung noch bis in die 1950er Jahre (und darüber hinaus) ein wichtiges Thema politischer, planerischer und gesundheitswissenschaftlicher Diskussionen bleiben sollte (Geist/Kürvers 1984 und 1989).

24 Insbesondere über die Themenfelder Hausarbeit und Küche blieb das Wohnen ein zentraler Ausstellungsbereich des Deutschen Hygiene-Museums Dresden auch in der Weimarer Zeit (vgl. zu weiteren entsprechenden Ausstellungen Terlinden/Oertzen 2006, S. 98–100).

und zu würdige Arbeitsfelder der Frau thematisiert wurden (Terlinden/Oertzen 2006, S. 68).

Hausarbeit und ihre Räume blieben auch in den nächsten Jahren wichtiges Thema des ausgestellten Wohnens bzw. waren auf Ausstellungen, die eher zu technischen oder hygienischen Themenbereichen veranstaltet wurden, der Verbindungspunkt zur Beschäftigung mit dem Wohnen (ebd., S. 95–97). Eine sehr gut besuchte Ausstellungsreihe, die sich dem Wohnen widmete, war *Etat-Heim* im Berliner Kaufhaus Nathan Israel. In den Ausstellungen dieser Reihe sollten Hausfrauen über moderne und funktionale Haushaltsgeräte und Einrichtungsgegenstände informiert und gleichzeitig zu gut informierten Konsumentinnen erzogen werden (Pokorny 2003, S. 80–87; Terlinden/Oertzen 2006, S. 75). Veranstalterin der Ausstellungsreihe war Irene Witte, die als Übersetzerin von Christine Frederick deren oben besprochene Publikation *The New Housekeeping* in Deutschland erfolgreich gemacht hatte; außerdem war die Spezialistin für Haushaltstechnik im Orga-Institut Berlin als Gutachterin für die von May installierten Küchen Schütte-Lihotzkys tätig (Pokorny 2003, S. 80).

Die Rationalisierung der Hausarbeit und damit korrespondierende, möglichst funktionale Grundrisse und Wohnungsausstattungen waren Themen zahlreicher Ausstellungen in den 1920er Jahren. Dabei trafen sich die Forderungen der Frauenorganisationen, die oftmals an diesen Ausstellungen beteiligt waren, an vielen Punkten mit der ästhetischen Programmatik des Neuen Bauens und den Bestrebungen von Bauhaus und Deutschem Werkbund hinsichtlich einer möglichst funktionalen und schnörkellosen Form alltäglicher Gebrauchsgegenstände.<sup>25</sup> Die Vereinfachung der Hausarbeit durch Rationalisierung und die

---

25 Insbesondere viele der Werkbundsiedlungen enthielten eine Abteilung, die sich mit der Arbeit der Frau im Haus befasste, wobei es vor allem um mögliche Arbeitserleichterungen durch günstige Wohnungsschnitte, praktisch eingerichtete Küchen und technische Geräte zur Hausarbeit ging. Oft zeichneten dafür Mitglieder von Frauenverbänden verantwortlich. Neben dem Anliegen der Verbesserung der Arbeitsbedingungen der Hausfrau bedeutete die Beschäftigung mit diesem Thema für Frauen vor allem auch die anerkannte Möglichkeit einer Teilhabe an politischen Betätigungsfeldern – was allerdings nicht zwangsläufig bedeutete, dass die Entwürfe von Frauen auch Beachtung fanden. So unterschlägt beispielsweise Sigfried Giedion in seinem 1948 veröffentlichten Rückblick auf die Küchenentwicklung sowohl Schütte-Lihotzkys maßgebliche Beiträge als auch die aller anderen Frauen, die in der Weimarer Republik für die Modernisierung, Rationalisierung und Weiterentwicklung der Küche

Funktionalisierung von Raumformen und Einrichtungen schienen gut zusammenzupassen mit den formgeberischen Forderungen nach Schlichtheit und Ornamentlosigkeit, die bekanntlich aber nicht nur vor dem Hintergrund der Arbeitserleichterung diskutiert wurden, sondern zur Maßgabe für eine aufgeklärte, moderne Geisteshaltung wurden.

Insbesondere über das Feld der Hausarbeit war Wohnen längst zu einem Wissensfeld geworden, also zu etwas, das es zu erlernen galt. George Teyssot fasst zusammen: „Seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich [...] die Grenze der europäischen Architektur verschoben; es wurde ein neuer Bereich erschlossen, der des Hauses, der Unterkunft, der menschlichen Behausung. [...] Von nun an heißt das Leitmotiv ‚Wohnen lernen!‘“<sup>26</sup> (Teyssot 1989, S. 114)

Mit den Bauausstellungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts und besonders den Beispielsiedlungen des Neuen Bauens wurde der private Wohnraum noch entschiedener zu einem öffentlich begehbaren und beschaubaren Ort (Hartmann 1996, S. 261–267). Die erste große deutsche Bauausstellung war die 1901 auf der Darmstädter Mathildenhöhe veranstaltete Schau *Ein Dokument Deutscher Kunst*, sie war die erste Ausstellung der 1899 gegründeten Darmstädter Künstlerkolonie (Landesamt für Denkmalpflege Hessen 2017). Zu besichtigen waren hier neben verschiedenen temporären Bauten insbesondere mehrere vollständig eingerichtete Wohnbauten verschiedener Künstlerpersönlichkeiten. Es wurden hier keine auf das Leben der Ausstellungsbesucher/innen ausgerichteten Einrichtungen gezeigt, wie es viele spätere Bau- und Wohnausstellungen unternahmen, dennoch ist es bezeichnend, dass es mit Ausnahme eines Ateliergebäudes und ein paar temporärer Bauten Wohnhäuser waren, die mitsamt Einrichtung gezeigt wurden.

Auch die in den folgenden Jahrzehnten veranstalteten, national oder international ausgerichteten Bauausstellungen waren bis auf sehr wenige Ausnahmen immer

---

verantwortlich zeichneten, und macht die Planung und Gestaltung der modernen Küche zu einem Projekt männlicher Architekten (Terlinden/Oertzen 2006, S. 92 und S. 133f.).

26 Teyssot zitiert hier Adolf Loos: Wohnen lernen!, in *Neues Wiener Tagblatt*, 15.5.1921, wiederveröffentlicht in Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden, Bd. 1, hg. von Franz Glück, Wien/München: Herold 1962, S. 383–387. (Ein zweiter Band war geplant, ist aber nicht erschienen.)

auch Wohnausstellungen. Mehrere tausend Wohnungen wurden im Rahmen der Bauausstellungen des 20. Jahrhunderts gebaut. Johannes Cramer und Niels Gutschow notieren: „Drei Viertel der Bauausstellungen beschränken sich in ihren gebauten Beiträgen ganz oder fast vollständig auf die Errichtung von Wohnbauten.“ (Cramer/Gutschow 1984, S. 37) Den beiden Autoren zufolge war die Wohnungsfrage „damit eindeutig neben der Auseinandersetzung um die architektonische Gestaltung das Hauptthema der Bauausstellungen überhaupt“ (ebd.). Auch Beatriz Colomina bemerkt eine extreme Faszination des 20. Jahrhunderts für das Wohnhaus, die mit den medialen Spektakeln der Bauausstellungen noch deutlicher wird als in den Jahrzehnten zuvor. Das Wohnhaus war zum „wichtigste[n] Medium zur Erprobung architektonischer Ideen“ geworden (Colomina 1999, S. 127). An zahlreichen Beispielen zeigt sie auf, dass viele der architekturgeschichtlich bedeutsamen Wohnbauten des 20. Jahrhunderts entweder bereits von Beginn der Planungen an für Ausstellungszwecke konzipiert und als zu besichtigende und zu begehende Beispielbauten errichtet wurden oder spätestens durch die medialen Begehungen in Besprechungen und Abbildungen diverser Publikationen öffentlichen Charakter und eine extrem große Aufmerksamkeit erhielten. Das moderne Wohnhaus entstand mit und in den Medien; Bau und Bild moderner (Wohn-)Architektur sind miteinander verzahnt bzw. mehr noch, können nicht ohne einander gedacht werden (Colomina 1996, 1999; vgl. auch Wieder 2008).

Der physische wie auch diskursive Raum, den Modellsiedlungen und Ausstellungen boten, diente Architekt/innen, Stadtplaner/innen und Designer/innen sowohl als Experimentierfeld zur Erprobung und Überprüfung neuer Haus- und Wohnformen als auch dazu, Ideen einer modernen Lebensweise vorzuführen und zu lehren. Die durchaus als Leistungsschauen der jeweiligen Architekt/innenschaft zu verstehenden Unternehmungen hatten einen explizit pädagogischen Anspruch, dem durch die Zurschaustellung vollständig eingerichteter Wohnräume, in denen sich die Besucher/innen ihr eigenes Leben vorstellen sollten, Rechnung getragen wurde.

Zentral sind in dieser Hinsicht die diversen Wohnbausiedlungen, die in den späten

1920er und frühen 1930er Jahren von deutschen und ausländischen Werkbundsgruppen errichtet wurden. In diesen wurden vor dem Bezug durch Mieter/innen fast immer für eine gewisse Dauer möblierte Musterwohnungen ausgestellt, die von einem öffentlichen Publikum besichtigt werden konnten (Urbanik et al. 2016; May 2007). Die bekannteste und am besten erforschte dieser Siedlungen ist die Weissenhofsiedlung, die 1927 am Rand von Stuttgart erbaut und im Rahmen der Ausstellung *Die Wohnung* vorgestellt wurde (u. a. Stiftung Bauhaus Dessau 2015; Ulmer/Kurz 2006; Kirsch 1987). Dem Stuttgarter Beispiel folgten in den nächsten Jahren weitere Werkbundsiedlungen in Brno, Breslau, Karlsruhe, Zürich, Wien und Prag, die ihren Besucher/innen im Rahmen von Ausstellungen die (in vielen Fällen eingerichteten) Wohnräume des Neuen Bauens zu sehen gaben.

Darüber hinaus gab es ebenfalls um 1930 einige sehr wichtige Veranstaltungen und Ausstellungen, die zwar ohne die Realisierung tatsächlicher Wohnbauten dennoch aber das Wohnen zu ihrem inhaltlichen Zentrum machten. Im Herbst 1929 etwa fand in Frankfurt am Main der II. Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) unter dem Titel *Die Wohnung für das Existenzminimum* statt,<sup>27</sup> in dessen Anschluss eine gleichnamige Ausstellung mit entsprechenden Grundrisspläne zu sehen gegeben wurde.<sup>28</sup> Ein gänzlich anders ausgerichtetes, ebenfalls sehr bedeutsames Ereignis war die Beteiligung des Deutschen Werkbunds an der großen Ausstellung der Société des Artistes Décorateurs 1930 in Paris, wo die Bauhäusler Walter Gropius, Herbert Bayer, Marcel Breuer und László Moholy-Nagy das futuristisch wirkende Wohnmodell einer radikal modernen Gesellschaft präsentierten, in der der Mensch nicht mehr im familiär abgeschlossenen Haus oder der Familienwohnung, sondern als ‚moderner Nomade‘ in einem zehngeschossigen Wohnhotel mit kleinen Appartements und

---

27 Der vom 24. bis zum 26. Oktober 1929 abgehaltene Kongress war die zweite CIAM-Konferenz: Die Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) (dt.: Internationale Kongresse Moderner Architektur) war eine in den Jahren 1928–1959 stattfindende Reihe von Kongressen von Architekt/innen und Stadtplaner/innen, die als Denkfabrik zu verschiedensten Themen der Architektur und des Städtebaus fungierte.

28 Ein Jahr später wurde ein Großteil der Pläne mit Kommentaren in deutscher, französischer und englischer Sprache sowie einleitenden Texten von Sigfried Giedion und Ernst May und den Tagungsvorträgen im ersten CIAM-Buch veröffentlicht, das ebenfalls den Titel *Die Wohnung für das Existenzminimum* trug (Internationale Kongresse für Neues Bauen/Städtisches Hochbauamt in Frankfurt am Main 1930).

vielseitigen Gemeinschafts- und Gesellschaftsräumen logierend gedacht wurde (Jaeggi 2007; Driller 2002; Krause 2002).

1931 wurde das moderne Wohnen unter dem Titel *Die Wohnung unserer Zeit* auf der Berliner Bauausstellung zum Thema gemacht. Zu sehen waren 23 von Lilly Reich, Mies van der Rohe und anderen Architekt/innen gestaltete Modellhäuser und -wohnungen, die mit modernsten, exklusiven Einrichtungsgegenständen und Materialien ausgestattet und auf eine intellektuelle urbane Bewohner/innenschaft ausgerichtet waren (u. a. Uhlig 2010; Kähler 1997). Ebenfalls 1931 wurde ein Wettbewerb ganz anderer Ausrichtung zum Thema *Das wachsende Haus* veranstaltet, initiiert von Martin Wagner, an dem sich über eintausend Architekt/innen beteiligten. Mitten in der Wirtschaftskrise wurde hier nach Plänen für ein Haus gefragt, das, so die Ausschreibung, seine „Bewohner mit Luft und Sonne und mit Gartenboden und Gartenarbeit in engste Verbindung bringt“ (Wagner 2015), das also Subsistenzwirtschaft ermöglichen sollte (Kähler 1997; Uhlig 2010). Die Ergebnisse des Wettbewerbs wurden 1932 in der *Berliner Sommerschau Sonne, Luft und Haus für Alle!* ausgestellt (Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrsamt der Stadt Berlin 1932).<sup>29</sup>

Auch im Nationalsozialismus blieb das Wohnen Thema sowohl bedeutender Ausstellungen als auch einer großen Menge an Ratgebern und Zeitschriften, die Raumkonzepte, Alltagsgegenstände, Wohnpraktiken und Subjektentwürfe als Idealmodelle zeigten und lehrten. Die Konzepte des auf Ausstellungen sowie printmedial vorgeführten und in hauswirtschaftlichen Schulungen eingeübten Idealwohnens im Nationalsozialismus sind jedoch noch wenig erforscht,<sup>30</sup> so dass

---

29 Die ausgewählten Architekten waren Vertreter des Neuen Bauens, unter ihnen Bruno Taut, Martin Wagner und Hans Scharoun. Sie zeigten kleine Häuser mit einer Grundfläche von maximal 25 qm, die mit einer Bauzeit von einem Tag bis einer Woche und einer Bausumme zwischen 265 und 2.500 RM schnell und günstig gebaut werden sollten.

30 Zum Wirken des Deutschen Werkbunds bzw. seiner Mitglieder im Nationalsozialismus auf den Feldern Formgestaltung und Ausstellungskonzeption vgl. den Abschnitt im Sammelband von Winfried Nerdinger (2007) zum hundertjährigen Jubiläum des Verbands mit den Beiträgen von Ulrich Hartung, Markus Eisen, Dietrich W. Schmidt, Sonja Hildebrand und Stefanie Schäfers. Mit Inszenierungen des Wohnens in Modezeitschriften kurz vor und während der Zeit des Nationalsozialismus befasst die Forschung von Anna Zika („Wohnen à la Mode. 1929–1943“) im Forschungsprojekt „Bilder des Wohnens. Architekturen im Bild“ an der Fachhochschule Bielefeld 2015–2019. Zu Alltagskultur und Designpolitik im Natio-

das hier skizzierte Bild lückenhaft bleiben muss. Hinsichtlich der politischen und ästhetischen Ausrichtung von Wohndarstellungen und Präsentationen alltäglicher Gegenstände ist kein klarer Schnitt zwischen den 1920ern und den 1930ern zu verrzeichnen (Betts 2007, S. 23–72), dennoch passten sich die Wohnlehrprogrammatiken der nationalsozialistischen Kulturpolitik an. So zeigten mehrere Ausstellungen in den 1930er Jahren beispielhafte Siedlungen mit Häusern in traditionalistischen Baustilen als explizite Gegenmodelle zu den modernen Architekturen des Neuen Bauens (Kähler 1996b, S. 422–429; Hafner 1996, S. 584–596). Im programmatischen Zentrum dieser Ausstellungen standen Einfamilienhäuser mit geschlossenen Grundrissen, oft in Holzbauweise und mit spitzen Dächern, die nach Möglichkeit gleich einer dörflichen Anlage angeordnet wurden. Prominente Beispiele sind die unter Leitung von Paul Schmitthenner 1933 errichtete Kochenhofsiedlung am Stuttgarter Killesberg, die als unmittelbare Antwort auf die Weissenhofsiedlung konzipiert worden war (Vetter 2006; Plarre 2001), und die *Reichsausstellung Schaffendes Volk* 1937 in Düsseldorf mit ihren beiden Musteranlagen Wilhelm-Gustloff-Siedlung für Arbeiter/innen und Schlageterstadt für Angehörige der höheren Schichten, insbesondere Führungskräfte aus Politik, Wirtschaft und Kunst (Schäfers 2001). Beispiele wie diese bedeuten jedoch nicht, dass moderne Architektur in nationalsozialistischer Propaganda und Baukunst keinen Platz gehabt hätte. Die Forschung nimmt vielmehr eine Dreiteilung des Städte- und Wohnungsbaus im Nationalsozialismus wahr: Zunächst ist der neoklassizistische Monumentalstil verschiedener Staats- und Parteigebäude zu nennen. Daneben stand der sachliche, funktionalistische Stil, der in den 1920er Jahren ausgestellte Wohnbauarchitekturen charakterisierte und nun in der Hauptsache für Industrie- und Verwaltungsgebäude verwendet wurde. Der Wohnungsbau hingegen folgte nach Möglichkeit den Maßgaben eines als regional verstandenen Heimatschutzstils, der „das Gefühl von Wärme,

---

nalsozialismus vgl. des Weiteren Selle 2007, S. 192–216 sowie Betts 2007, S. 23–72. Zur Propagierung von Wohnbau in Siedlungsbauweise und zu Darstellungen ihrer musterhaften Einrichtung im Nationalsozialismus vgl. Kähler 1996b, S. 418–448; Hafner 1996, S. 584–596. Zur breiten, an ‚arische‘ Frauen und insbesondere Mütter gerichteten Schulung eines ‚richtigen‘ Haushaltens und einer entsprechenden ‚Heimgestaltung‘ im Nationalsozialismus vgl. Saldern 1996, S. 155–160.

Gemütlichkeit und Häuslichkeit“ vermitteln sollte (Bavaj 2003, S. 169).<sup>31</sup> Vor dem Hintergrund jedoch, dass der Bau von kleinen Einfamilienhäusern in größerem Umfang finanziell gar nicht umsetzbar war, wurden auch einheitlich gestaltete Wohnblocks aus Fertigbauteilen und mit standardisierter Einrichtung mit dem Heimatschutzstil in Korrespondenz gebracht (Harlander/Fehl 1986; Bavaj 2003, S. 169f.) und finden sich zumindest am Rande auch in den Medien der Wohnlehre dieser Zeit wieder.<sup>32</sup>

In den 1950er Jahren erlangte die Wohnlehre dann insbesondere im Zusammenhang mit den Bemühungen des Wiederaufbaus (nicht nur in der BRD)<sup>33</sup> eine extreme Popularität und mediale Breite. Nicht nur wurden „in keinem anderen Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts [...] so viele illustrierte Bücher über eine idealisierte, neue Wohnkultur veröffentlicht wie in den 1950er Jahren“ (Pollak 2005, S. 30).<sup>34</sup> In dieser Zeit gab es auch eine deutliche Häufung von Wohnausstellungen, darunter sowohl große, international bekannt gewordene Ausstellungen, die städtebauliche Fragen und solche der Wohnungseinrichtung gemeinsam verhandelten, als auch kleinere regionale Schauen, die in Ausstellungsarchitekturen großer Hallenschauen oder in Innenräumen gerade fertiggestellter Neubauten musterhaft zusammengestellte Einrichtungsgegenstände vorführten. In diesen Ausstellungen wurde die Wohnung nach dem Krieg als jener Raum inszeniert, ja als die eigenen vier Wände geradezu beschworen, in deren Intimität insbesondere die Familie (wieder) zu sich finden sollte. Gleichzeitig wurde eben dieser Wohnraum durch seine fast allgegenwärtige

---

31 Zu architektonischen und städtebaulichen Diskursen im Nationalsozialismus vgl. u. a. Durth 1991; Fehl 1985; Harlander/Fehl 1986; Harlander 1995.

32 Etwa im Zusammenhang mit Idealbildern einer ‚gegliederten‘ und ‚aufgelockerten‘ Stadt, wie sie in dem gleichnamigen Buch von Johannes Göderitz, Roland Rainer und Hubert Hoffmann propagiert wird, das aus finanziellen Gründen zwar erst 1957 erschien, ursprünglich aber für eine Veröffentlichung im ‚Dritten Reich‘ geplant gewesen war.

33 Zu Wohnausstellungen in der ersten Dekade nach dem Zweiten Weltkrieg beispielsweise in Belgien vgl. Floré 2004.

34 Neben Grete Borgmanns bereits ausführlich vorgestelltem *So wohnt sich's gut* von 1957 waren darunter beispielsweise: Alexander Koch: *Möbel und Räume* (1949) und *Die Wohnung für mich* (1952); Klara Trost: *Wohnen – behaglich und schön* (Bauwelt Sonderheft 4, 1952); Juliane Roh: *Die moderne Wohnung* (1954); Hans Stolper: *Wir richten unsere Wohnung ein* (1954); Arthur Lutz: *Geschmack ist erlernbar. Grundlagen für die Gestaltung von Raum und Fläche* (1956); Johanna Hofmann *Wohnen in unserer Zeit* (1958) u. v. m.

Thematisierung und sein Ausgestelltwerden mehr als je einsehbar, beschaubar und alles andere als intim.

Historisch lassen sich also mehrere Höhepunkte der „Wohnpädagogik“ (Nierhaus/Nierhaus 2014, S. 24) ausmachen, die jeweils an einer besonderen Dichte von Institutionen und ihren Unternehmungen und Publikationen zur Wohnlehre abzulesen sind. Ein erster Höhepunkt stand im Zusammenhang mit dem enormen Zuwachs an städtischem Wohnbau und der sich im Zuge der Industrialisierung ebenfalls stark verändernden und steigernden Warenproduktion im späten 19. Jahrhundert. Ein nächster folgte mit dem Aufkommen der inhaltlichen und gestalterischen Konzepte sowie der materiellen Innovationen des Neuen Bauens in den 1920er Jahren. Einen dritten Höhepunkt markierten die parallel zu den Wieder- und Neuaufbautätigkeiten des Wohnbaus in den 1950er Jahren präsentierten Ausstellungen und die riesige Anzahl an Publikationen zu einem ‚guten‘ Wohnen. Diesen dritten Höhepunkt fokussiert die vorliegende Studie.

#### 1.4 Zeitlicher und geografisch-politischer Rahmen der Studie

Der zeitliche Rahmen der Studie von 1949 bis 1957 ist in der inhaltlichen Ausrichtung und Entwicklung der Städtebau- und Wohndiskurse begründet sowie in der Deutlichkeit, mit der Wohnen in dieser Zeit zum Thema öffentlicher Verhandlungen wurde. Während in den ersten Jahren nach dem Krieg (1945–49) noch kaum Ressourcen zur Verfügung standen, das aufgrund der Kriegszerstörungen allgegenwärtige Thema Wohnen zum Inhalt aufwändiger Lehrmedien zu machen, sollte sich das mit fortschreitendem Wiederaufbau und steigendem Lebensstandard rasch ändern. In den späten 1940er und frühen 1950er Jahren kam es zu einer gehäuften Neugründung verschiedener Institutionen, die sich intensiv mit der Thematik des richtigen Wohnens etwa über das Feld der industriellen Produktgestaltung befassten bzw. die Frage danach, wie gewohnt werden sollte, zu ihrem zentralen Aufgaben- und Forschungsgebiet

machten.<sup>35</sup> In wenigen Jahren wurden beeindruckend viele und umfangliche Wohnausstellungen veranstaltet, Wohnberatungsstellen eingerichtet sowie Schul- und Ratgebermedien veröffentlicht, die allesamt darüber aufklärten, mit welchen Möbeln, Haushaltsgegenständen, Tapeten, Vorhängen und Fußbodenbelägen das Wohnen auszustatten sei, wie das richtige Wohnen eigentlich gehe, welches Wissen es verlange, wer seine Subjekte seien und welches Handeln es bedeute.

Die Entscheidung, den Untersuchungszeitraum dieser Studie 1957, dem Jahr der Internationalen Bauausstellung *Interbau* in Berlin, enden zu lassen, hängt insbesondere mit Veränderungen der Wohnlehre ab dem Ende der 1950er Jahre zusammen. Der offenkundig normativ erzieherische Impetus um das Thema Wohnen, wie er in den Wohnausstellungen und anderen Wohnlehrmedien vor allem in den frühen 1950er Jahren vertreten wurde, nahm ab. Die Frage „Wie wohnen?“ wurde nun stärker als eine des individuellen Geschmacks interpretiert. Das Setzen von Geschmacksnormen wurde zunehmend kritischer hinterfragt, auch innerhalb des Deutschen Werkbunds, eines der Hauptprotagonisten der Wohnlehre in den 1950er Jahren. Ein Zeichen dieser Veränderung war beispielsweise das Ende der sogenannten Musterkisten, den von Institutionen wie dem Deutschen Werkbund herausgegebenen Zusammenstellungen von Alltagsdingen des Wohnens zur Verwendung im Schulunterricht, die in den 1960er Jahren nicht mehr zu den sich verändernden Unterrichtsformen und -inhalten passten (Straßer 2007, S. 251). Ebenfalls eingestellt wurde die *Deutsche Warenkunde*, eine Bildkartei, die ab 1955 vom Deutschen Werkbund und dem Rat für Formgebung für den Einsatz in Schulen, Wohnberatungsstellen und Designinstitutionen mit dem Ziel herausgegeben wurde, um „angesichts des unübersehbaren Angebotes an Gebrauchsgütern unterschiedlichster Qualität so etwas wie einen Maßstab“ und eine „Vorwahl alles Guten“ (Hirzel 1955, Bl. 3) in Sachen Wohn- und Alltagsdingen zu bieten. Beendet wurde das Projekt der *Deutschen Warenkunde* 1961, als klar wurde, dass einige der vorgestellten Dinge

---

35 Vgl. Oestereich 2000a, 2000b; Betts 2007; Selle 2007, S. 219–254; Aynsley 2009, S. 145–156; Breuer 2007a. Drei Institutionen, die für die Wohnlehre von besonderer Bedeutung waren – der Deutsche Werkbund, der Rat für Formgebung und die Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk – werden in Kapitel 2.3 vorgestellt.

nicht mehr hergestellt wurden und die *Warenkunde* zudem aufgrund ihrer aufwändigen Produktionsweise neue Produkte immer erst mit erheblicher Verzögerung präsentieren konnte, weswegen die Karten bei Erscheinen bereits ihre Aktualität verloren hatten (Bräuer 2007, S. 204). Vor allem aber konnte auch die Ästhetik „der puritanisch strengen, dem Gebrauchskontext enthobenen Darstellung einzelner Produkte“ mit den Inszenierungen der „bunte[n] Wohnlandschaft“, wie sie bereits die Medien bevölkerten, nicht mehr mithalten (ebd.).

Auch der Gedanke der Wohnberatung erfuhr ab Ende der 1950er, stärker noch in den 1960er Jahren eine neue Interpretation. Wohnberatung konnte keine Vorführerin eines ‚richtigen‘ Wohnens mehr sein, sondern eher als Impulsgeberin auftreten (Albrecht 2008b, S. 120). Als es ab den späten 1950er Jahren durch Vollbeschäftigung, steigende Einkommen und kürzer werdende Arbeitszeiten zu deutlichen Verbesserungen der materiellen Lebensumstände für das Gros der Bevölkerung kam (Schildt/Siegfried 2009, S. 179) und die sogenannten „fetten Jahre“ (Haunfelder/Schollmeier 2004) begannen, veränderte sich das Konsummodell – mit Selbstbedienungssupermärkten, einer immer größer werdenden Auswahl insbesondere an Lebensmitteln und alltäglichen Gebrauchsgegenständen, intensivierter Warenwerbung und steigender Akzeptanz der Ratenzahlung (Manske 2004b, S. 7f.; Wildt 1998) – ebenso wie die Konsumkritik (Wildt 2009, S. 312f.). Letztere zeigte sich auch in den Äußerungen des Deutschen Werkbunds, der ab Ende der 1950er Jahre grundsätzlich eine zunehmend gesellschaftskritische Haltung einnahm (Breuer 2007b, S. 67–69). Sein Interesse verlagerte sich von der gut eingerichteten Wohnung zu umfassenderen Raumplanungen von Stadt und Landschaft, wobei insbesondere der Umgang mit natürlichen Ressourcen kritisch diskutiert wurde und Umwelt- und Landschaftschutz zentrale Themen wurden. Als exemplarisch kann die Werkbundtagung 1959 in Marl mit dem Titel „Die große Landzerstörung“ sowie die in einem Aufruf des Deutschen Werkbunds 1960 öffentlich gemachte Forderung des Architekten Walter Rossow „Die Landschaft muss das Gesetz werden“ gelesen

werden (ebd., S. 68; Wagner-Conzelmann 2007a, S. 247).<sup>36</sup>

Räumlich-politisch beschränken sich meine Untersuchungen auf Wohnlehr-  
unternehmungen und -medien der BRD. Mehrere für die Wohnziehung sehr  
bedeutsame Institutionen waren in der BRD positioniert und ein großer Teil der  
wichtigen Wohnausstellungen wurde im Westen Deutschlands realisiert.  
Gleichwohl ist anzumerken, dass die Lehre vom guten Wohnen in den 1950er  
Jahren mitnichten ein rein westdeutsches Phänomen war (vgl. zu Wohnaus-  
stellungen in den USA u. a. Colomina 1999, 2007). Hier ist insbesondere auf die  
Wohnausstellungen hinzuweisen, die parallel zu jenen in der BRD mit ähnlicher  
Intensität in der DDR realisiert wurden, etwa die Ausstellung der Bauakademie  
*Besser Leben – schöner Wohnen* auf dem Berliner Alexanderplatz 1953 mit den  
„Schreckenskammern“, die ‚Westdesign‘ als abschreckendes Beispiel vorführten  
(Castillo 2010, S. 95–103; auch Pence/Betts 2008; Aynsley 2009, S. 161–178).  
Konzepte idealen Wohnens waren zentrale Inhalte im vergleichenden Sich-  
aneinander-Messen der beiden deutschen Staaten im Kalten Krieg. Immer wieder  
explizit als einander konträr gegenüberstehend formulierte architektonische,  
stadtplanerische und formgestalterische Ideale fungierten sie als bedeutsame  
„nationale Gegenbilder“ (Grawe/Threuter 2000, S. 7) in den jeweiligen Selbst-  
darstellungen. Die Präsentationen spezifischer Wohnbau- und Interieurgestal-  
tungen waren politische Aussagen und die Ausstellungen fungierten als wichtige,  
international wahrgenommene Bühnen, auf denen sich die konkurrierenden  
politischen Systeme über das Medium Wohnung politisch, wirtschaftlich und  
kulturell zu beweisen versuchten (Castillo 2010; Betts/Crowley 2005). Deutlich  
wird das beispielsweise in den Programmatiken der Neubebauungen der  
Ostberliner Stalinallee 1951–1953 (jetzt Frankfurter Allee) und des Westberliner

---

36 Das Exposé für die Tagung „Die große Landzerstörung“ beginnt entsprechend: „Fünfzig Jahre lang hat sich der Werkbund gekümmert um Schönheit, Geschmack, Gestalt, Würde, um die ‚Veredelung der gewerblichen Arbeit‘, um die Gebrauchsgüter und, in stets begleitender Nebenabsicht, um die Veredelung der sie benutzenden Menschen. Das hatte sicherlich tiefe und gute Berechtigungen. Sein Ziel wird der Werkbund nicht aufgeben. [...] Nun hat sich aber unsere Welt in fünfzig Jahren von Jahrzehnt zu Jahrzehnt stärker verändert. [...] Das Selbstverständliche ist nicht mehr selbstverständlich: die reine Luft, das klare Wasser, die blanke Natur [...]. Ist das nicht so, [...] daß unser Bemühen um die nächsten Alltäglichkeiten des Lebens in Gefahr gerät, lächerlich zu erscheinen, spielhaft, sekundär, nachgeordnet, ja überflüssig?“ (Zit. n. Posener 1978, S. 14)

Hansaviertels im Rahmen der *Interbau* 1957, die in expliziter Konkurrenz zueinander entstanden (Castillo 2010, S. 87–90; Aynsley 2009, S. 164–169; Crowley 2008, S. 51–63; Lampugnani 2010, S. 622–635). Das Ausstellen des Wohnens und seine gesellschaftspolitischen Implikationen wären für die sowjetische Besatzungszone und die DDR ebenso interessant zu untersuchen wie für Westdeutschland bzw. die BRD. Eine entsprechende Forschung, die die historische Spezifik des politischen Modells der DDR und seine Auswirkungen auf Wohn- und Ausstellungskonzepte analysiert, kann im Rahmen dieser Studie jedoch nicht geleistet werden.

Ebenfalls nur am Rande berücksichtigt werden hier die westdeutschen Wohnausstellungen im Ausland. Bedeutsam in dieser Rubrik waren die westdeutschen Beteiligungen an den Mailänder *Triennalen*, die insbesondere in den Jahren 1954 und 1957 stark auf Wohnen ausgerichtet waren, daneben der westdeutsche Beitrag zur *Weltausstellung* in Brüssel 1958 sowie westdeutsche Präsentationen auf verschiedenen internationalen Wohnausstellungen im Ausland wie beispielsweise der vielbeachteten *H55* in Helsingborg 1955. Diese Ausstellungen dienten im Gegensatz zu den Präsentationen im Inland nicht in erster Linie dazu, das Publikum zu einem spezifischen Wohnen zu erziehen. Vielmehr fungierten sie als wichtige politische Bühnen, auf denen sich die BRD als demokratische und unter den westlichen Staaten wieder angesehene Nation darstellen konnte. Als bedeutsame Wirkungsfelder des Rats für Formgebung werden sie in Kapitel 2.3.2 knapp beleuchtet.

## 1.5 Recherche und Quellenmaterialien der Studie

Die in dieser Studie berücksichtigten Wohnlehrunternehmungen und -materialien haben zum größten Teil erst vereinzelt, meist cursorisch und manchmal auch noch gar keine Aufnahme in die Forschungsliteratur gefunden. Am Beginn meiner Beschäftigung mit dem Themenfeld standen daher umfangreiche Recherchen mit dem Ziel, einen Überblick über die Wohnlehre in den frühen Nachkriegsjahren zu erhalten. Als wesentliche Informationsquellen zur Beantwortung der Frage, was für Wohnlehrunternehmungen es gab und wo und wann sie stattgefunden hatten, stellten sich neben Tageszeitungen vor allem verschiedene Architektur- und

Publikumszeitschriften heraus, in denen Bau- und Wohnausstellungen, verschiedenste Veranstaltungen auf dem Feld der Wohnlehre sowie entsprechende Filme und Neuerscheinungen auf dem Ratgeberbuchmarkt angekündigt und besprochen wurden.<sup>37</sup> An die Zeitschriftenrecherchen schlossen sich zahlreiche Besuche in unterschiedlichen Archiven und ähnlichen Institutionen an, bei denen ich, immer wieder neuen Pfaden und Abzweigungen folgend, jene Texte und Bildmaterialien fand, die den Quellenkorpus der Untersuchungen bilden.<sup>38</sup>

Im Zentrum meiner Analysen stehen veröffentlichte und unveröffentlichte Materialien, die zu den verschiedenen Wohnausstellungen und weiteren Wohnlehrunternehmungen entstanden. Dazu gehören im Speziellen die Plakate, die die Ausstellungen ankündigten und deren Gestaltung oftmals hochinteressanter Bestandteil der Ausstellungskonzepte war, daneben Faltblätter, Programmhefte und ähnliche Broschüren, die die Besucher/innen zunächst durch die Ausstellungen leiteten, eventuell einen Übersichtsplan zur Orientierung bereitstellten oder einen Parcours durch die Räume vorgaben und schließlich als Souvenir dienen konnten. Daneben stehen die Kataloge zu den Ausstellungen, in denen sich manchmal Fotografien von Möbelstücken oder Raumansichten, manchmal Zeichnungen und Grafiken oder auch Listen der Ausstellungsexponate, ihrer Designer/innen, Architekt/innen und Hersteller/innen finden. Vor allem aber sind hier Texte zu finden, die in weiten Themenbögen von Städtebau bis

---

37 Insbesondere folgende Zeitschriften habe ich gesichtet: *werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes*; *Architektur und Wohnform. Innendekoration*; *Bauen und Wohnen*; *Baukunst und Werkform*; *Baumeister*; *Kulturarbeit. Monatsschrift für Kultur- und Heimatpflege*; *Mitteilungen der Landesgenverbeamter Stuttgart und Karlsruhe*; *Die Wohnberatung. Vierteljahreszeitschrift für neuzeitliche Wohngestaltung*; *Bauwelt. Baukunst, Bautechnik, Bauwirtschaft*; *Neue Bauwelt. Zeitschrift für das gesamte Bauwesen*; *Der Architekt*; *Die neue Stadt. Zeitschrift für die Gestaltung von Stadt und Land*.

38 Insbesondere folgende Einrichtungen habe ich genutzt: Archiv der Messe Hannover; Archiv der sozialen Demokratie / Kunstsammlung der Friedrich-Ebert-Stiftung; Archiv für Christlich-Demokratische Politik der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V.; Baukunstarchiv der Akademie der Künste Berlin; Bibliothek und historisches Fotoarchiv des Rats für Formgebung, Frankfurt; Bundesarchiv Koblenz; DAZ Deutsches Architekturzentrum Berlin; Deutsches Historisches Museum, Berlin; FWU Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht; Gerd Bucerius Bibliothek und Sammlung Buchkunst im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg; Rheinisches Bildarchiv, Köln; saai Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau, Karlsruhe; Stadtarchiv Hannover; Stadtarchiv Mannheim; Stadtarchiv Stuttgart; Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin.

Wohnungseinrichtung und generellen Lebensstilfragen dem in den Ausstellungen Gezeigten weitere Erzählungen hinzufügen. Im Zentrum der nicht (zwangsläufig) veröffentlichten Materialien stehen Fotografien der Ausstellungen, die in einigen Fällen als Pressebilder oder für die Bebilderung der Ausstellungskataloge entstanden sind und über die die nur temporär existierenden Schauräume heute rekonstruiert werden können. Weiteres Quellenmaterial bieten vereinzelt Grafiken und Pläne, die die Dinge und Raumarrangements von Ausstellungen zeigen, und schließlich Briefkorrespondenzen und Diskussionsmitschriften, aus denen Planungen und Vorhaben zu Wohnlehrunternehmungen hervorgehen.

Grundsätzlich gilt, dass die Quellenlage zu den verschiedenen Wohnlehrunternehmungen sehr disparat ist. Was aus den Zeitschriften und Archiven zusammengetragen werden konnte, ergibt unterschiedlich (un-)vollständige Bilder der einzelnen Ereignisse. Das Verständnis insbesondere der Ausstellungen bleibt daher ein lückenhaftes. Nicht immer liegt beispielsweise ein Plan vor, der über den genauen Aufbau einer Ausstellung Auskunft gibt, und nie zeigen die Fotografien alle Ansichten der Ausstellungsräume oder alle ausgestellten Gegenstände. Generell lässt sich sagen, dass sich zu den frühesten hier berücksichtigten Unternehmungen wesentlich weniger Materialien finden lassen als zu jenen der späten 1950er Jahre, und zumeist, aber nicht immer, sind große, bedeutsamere Unternehmungen besser dokumentiert als die kleineren mit einem weniger hohen Bekanntheitsgrad. In Einzelfällen kommt es jedoch vor, dass auch eine vergleichsweise kleine Ausstellung heute noch relativ gut nachvollzogen werden kann, weil etwa die Korrespondenz zwischen den Ausstellungsmacher/innen und den beteiligten Firmen erhalten ist und diesen Briefen nicht nur entnommen werden kann, welche Produkte ausgestellt wurden (und welche nicht), sondern darin auch das Konzept und die Ausrichtung der Ausstellung deutlich werden.<sup>39</sup>

---

39 So sind beispielsweise im Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg eine Reihe Briefe und Durchschläge erhalten, die in der Vorbereitung einer Schauwohnung, die Gustav Hassenpflug für den Deutschen Werkbund 1951 in einem Raum des Museums einrichtete, zwischen Hassenpflug und den Vertreter/innen der verschiedenen Firmen hin und her geschrieben wurden. Solche Schriftstücke geben Informationen darüber, welche

Neben den verschiedenen Materialien, die in Zusammenhang mit den Ausstellungen stehen, werden außerdem einzelne Wohnratgeber wie der oben vorgestellte von Grete Borgmann und weitere Einrichtungsbücher und -periodika berücksichtigt, des Weiteren ein Lehrfilm (*Der schön gedeckte Tisch*, 1952), der über die richtige Wahl und Anordnung des Geschirrs beim Tischdecken informiert, sowie ein Kinofilm (*Toxi*, 1952), der die Frage nach der Zusammensetzung einer idealen familialen wie nationalen Gemeinschaft visuell eng mit bestimmten Wohnungsinterieurs verbindet und ein spezifisches Mobiliar als Träger bestimmter moralischer Werte präsentiert.

Wie ist mit diesen vielen und vielgestaltigen Materialien umzugehen? Im Prozess der Arbeit an dieser Studie wurden sie sowohl entlang zeitlicher Ereignisse als auch entlang thematischer Linien sortiert, um historische Entwicklungen ebenso wie inhaltlich definierte Diskursfelder erforschen zu können. Es galt zunächst herauszufinden, welche Wohnlehrunternehmungen wann, wo, von wem, mit welchem Ziel veranstaltet wurden, insbesondere welche Ausstellungen wann und wo stattfanden, was sie zeigten, wen sie erreichen wollten, aber auch welche Ratgeber veröffentlicht und welche Filme produziert wurden. Aufbauend auf einem solchen (freilich nie lückenlos gewordenen) Überblick konnten dann verschiedene Themenfelder herausgearbeitet werden, die in vertiefenden Medienlektüren diskutiert werden. Entstanden ist so eine Studie, die im Grunde zwei Forschungsinteressen verfolgt: zum einen eine Sichtbarmachung von bislang noch nicht oder nur sehr ausgewählt in der wissenschaftlichen Forschung bekannt gewordenen Wohnlehrmedien der frühen bundesdeutschen Nachkriegszeit und zum anderen eine Diskussion der darin verhandelten Diskurse.

Bezüglich der Materialrecherchen und des Umgangs mit den Materialien muss dreierlei im Blick behalten werden: Erstens sind solche Recherchen nie komplett, nie vollendet, sondern immer nur vorläufig abgeschlossen in dem Wissen, dass die

---

Firmen angefragt wurden und welche um eine Beteiligung an der Ausstellung ansuchten, sie enthalten kleinteilige Auflistungen über diverse Dinge von Messern (Henckels Zwillingswerk 1952) bis zur Schreibgarnitur (Firma Erhard & Söhne 1951), die in den Schauräumen gezeigt werden sollten, und sie erweitern mein Wissen über die Ausstellung, das sich ansonsten in erster Linie aus Schwarz-Weiß-Fotografien und sehr knappen Beschreibungen speist, um weitere Informationen.

Suche an einigen Punkten glücklich war und an anderen weniger und dass vor allem viele weitere Materialien unbeachtet bleiben. Zweitens ist ein Archiv, wie Wolfgang Ernst in seiner medienorientierten Diskussion verschiedener Archivtheorien (Foucault, Deleuze, Farge etc.) schreibt, „nicht passiver Ort zur Aufnahme jener Daten, welche eine Gegebenheit hinterläßt, [vielmehr] konstituiert es ein Wissen“ (Ernst 2002, S. 39). Gleichwohl soll das Archiv „nicht als ‚Autor‘, sondern als Strukturierung und Präfiguration“ verstanden werden, es bildet „das vorgängige Raster registrierter Wirklichkeit“ (ebd., S. 24). Es spricht also nicht selbst in dem Sinn, dass sich die Aussagen aus seinen Materialien per se ergäben, dennoch befördern oder fabrizieren seine Auswahlkriterien (was wird überhaupt archiviert, also aufgehoben) sowie seine Anordnungen und Kategorisierungen (was wird womit zusammen archiviert) wissensbildende Aussagen. Drittens sind die Materialien, die schließlich einer genaueren Betrachtung und Analyse unterzogen werden, nie zwangsläufig, sondern immer gewählt. Und diese Wahl ergibt sich aus den Interessen der Forscherin. „It is the questions that we ask that produce the field of inquiry and not some body of materials which determines what questions need to be posed to it“, so die feministische Literaturwissenschaftlerin und postkoloniale Theoretikerin Gayatri Spivak (zit. n. Rogoff 2000, S. 31). Ich möchte dem insoweit zustimmen, als die Anerkennung des Erkenntnisinteresses notwendig ist für die eigene wissenschaftliche Standortbestimmung im Sinne eines situierten Wissens, wie Donna Haraway sie fordert (Haraway 1988). Die Erkenntnisse einer Studie ergeben sich nicht zwangsläufig aus dem erhobenen Material, vielmehr sind sie Beobachtungen, die aus einem bestimmten, sichtbar zu machenden Wissensumfeld ausgewählter Lektüren und Diskussionen heraus unternommen werden. Anders als Spivak möchte ich aber auch den untersuchten Materialien eine gewisse Kraft in der Lenkung des Erkenntnisinteresses zugestehen. In dieser Studie, die mit Archiv-recherchen begann, die anfangs nicht wissen ließen, was sie am Ende offenbaren würden, entstand das Feld der Untersuchung in einer Art dialogischem Wechselspiel meiner Fragen mit den Bildern, Texten, Räumen und Figuren, die die diversen Medien in manchmal von mir so vorgefundenen, manchmal von mir erzeugten Arrangements mit anderen Medienstücken sprechen ließen.

## 1.6 Forschungsfeld Politiken des Wohnens

Diese Studie situiert sich mit ihrem Interesse am Wohnen als zugleich physischem wie diskursivem Raum gesellschaftspolitischer Aushandlungen und der Frage nach den Wissensproduktionen der Medien, die das Wohnen lehren, in mehreren Bezugs- oder Forschungsfeldern, die sich zum Teil inhaltlich und zum Teil durch theoretische und konzeptuelle Herangehensweisen begründen.

Das erste dieser Forschungsfelder, das ich hier das der Politiken des Wohnens nenne, ist zentral für die konzeptionelle Ausrichtung der Studie. Es ist eng verbunden mit dem Forschungszusammenhang *wohnen+/-ausstellen*, einer maßgeblich kunstwissenschaftlich orientierte Arbeitsgruppe, die 2009 unter der Leitung von Irene Nierhaus und Kathrin Heinz in der Kooperation des Mariann Steegman Instituts. Kunst & Gender mit dem Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen eingerichtet wurde. *wohnen+/-ausstellen* untersucht Wohnen als explizit „gesellschaftliche[n] Schauplatz [...], an dem sich die innenorientiert moderne Subjektivität fortwährend veräußert, ausstellt und ausstellen muss“ (Nierhaus et al. 2016, S. 58). Bezogen auf unterschiedliche Forschungsobjekte, bei denen es sich um spezifische Medien oder Medienformate des Wohnens – von Bildtapeten über Wohnzeitschriften bis zu Fernsehsendungen – handelt, wird das Wohnen hier in seinen Verbindungen mit dem Ausstellen, dem Vorgeführtwerden, dem didaktischen Zeigen ebenso wie künstlerischen Präsentationen erforscht. Meine Untersuchung von Wohnlehrmedien der frühen bundesdeutschen Nachkriegsjahre versteht sich als Beitrag zu den in diesem Forschungszusammenhang entwickelten Diskussionen. Meine Materialanalysen sind im Kontext dieses Forschungszusammenhangs entstanden, frühe Ergebnisse, auf denen die vorliegende Studie aufbaut, sind veröffentlicht in Hartmann 2014b. Bezüge ergeben sich insbesondere auch zu dem in diesem Forschungszusammenhang unternommenen Forschungsprojekt „Wohnseiten. Deutschsprachige Zeitschriften zum Wohnen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart und ihre medialen Übertragungen“, das sich „einer grundlegenden kunstwissenschaftlichen Erforschung von Wohnzeitschriften und seriellen Formaten zum Wohnen oder genauer: einer verschränkenden Analyse von Wohn-

diskursen und -formationen mit den ästhetischen Strukturen von Zeitschriften“ widmet (Eck/Heinz/Nierhaus 2018b, S. 5; vgl. auch Riedel 2018; Umbach 2018; Härtel 2016).

Wichtige Referenzen für meine Forschung bilden Arbeiten aus dem Bereich einer machtkritischen kulturwissenschaftlich orientierten Kunstwissenschaft mit ausgeprägtem Fokus auf die Felder Raum, Architektur und visuelle Kultur. Zentral sind hier die Texte von Irene Nierhaus, die das Wohnen aus einer kunstwissenschaftlichen Perspektive an den Kreuzungspunkten kultureller, politischer und ökonomischer Interessen untersucht und es als komplexes Netzwerk von Anweisen, Handeln und Zeigen bzw. didaktischen Bemühungen, Subjektivierungspraktiken und Projekten des Zu-sehen-Gebens aufzeigt (Nierhaus insb. 1999, 2001, 2004, 2006; Nierhaus/Nierhaus 2014). Daneben ebenfalls zentral für mich sind die Arbeiten von Christiane Keim (insb. 1999, 2012, 2015, 2016) und des Weiteren Linda Hentschel (2001, 2004), die in ihren kunstwissenschaftlich ausgerichteten Untersuchungen architektonischer (Wohn-)Räume und insbesondere deren medialer (Re-)Präsentationen in Fotografien, Filmen, Gemälden und anderen Bebilderungen materialreich analysieren, wie Vorstellungen und Darstellungen von (Wohn-)Raum stets auch spezifische Körperbilder, Geschlechtermodelle und Sexualitätskonzepte mit einschließen und hervorbringen.

Ebenso von großer Relevanz für mein Verständnis des Wohnens als Aushandlungsfeld gesellschaftlicher Anordnungen ist die Arbeit von Irit Rogoff (2000). Als Kunsthistorikerin, die sich auf dem Feld der machtkritischen Geografie bewegt, richtet sich Rogoffs Interesse zwar nicht in erster Linie auf das Wohnen, gleichwohl liefert sie meines Erachtens dafür wichtige Denkanstöße: Rogoff, die ähnlich wie Donna Haraway eine *positionality*, eine aktive Selbstverortung und politische Haltung der Forschenden fordert, betont den Konstruktionscharakter und vor allem die Naturalisierung von Zugehörigkeit oder Zugehörigsein (*belonging*) als ein „set of political realities, epistemic structures and signifying systems“ (ebd., S. 15). Mit diesem Ansatz wird es möglich, die scheinbar natürlichen Beziehungen zwischen Subjekten und Räumen als Prozesse einer

Naturalisierung verständlich zu machen. Dies erscheint mir von großer Bedeutung insbesondere auch für eine Auseinandersetzung mit dem Wohnen und seinen Räumen, die zumeist als natürlich gegebenes Zuhause und Gewohntes wahrgenommen werden. Rogoff bezieht sich auf Henri Lefebvres Verständnis von Raum als sozial hergestellt (Lefebvre 1974) und warnt darauf aufbauend davor, eine Transparenz von Raum zu vermuten. Tatsächlich sei es diese angenommene Transparenz, die die Machtstrukturen, in denen dieser Raum existiert, unsichtbar mache. Um diese wieder sichtbar zu machen, müssten *obstacles*, wie Rogoff Kapitalismus, Geschlecht, *race* etc. nennt, die die Politiken des Raums bilden, wieder in diesem verortet werden. In diesem Sinne mache ich es mir in meiner Untersuchung zur Aufgabe, die in den Wohnlehrmedien präsentierten Räume in der Analyse wieder zu füllen bzw. zu bevölkern (*to repopulate*, Rogoff 2000, S. 35) mit den Fragen etwa nach den in den Erzählungen enthaltenen Subjektivitäten und Gesellschaftsentwürfen.

Weitere Anschlussstellen findet meine Arbeit insbesondere in englischsprachigen Wissenschaftsdiskursen unterschiedlicher disziplinärer Ausrichtungen (u. a. Geografie, Sozial- und Kulturanthropologie, Architektur- und Designgeschichte, Visuelle Kultur), in denen dem Wohnen unter Begriffen wie *home*, *interior* und *domesticity* seit etwa zwei Dekaden ein deutlich verstärktes Forschungsinteresse entgegengebracht wird. Deutlich ablesen lässt sich dieses Forschungsinteresse an der Gründung entsprechender Forschungsinstitute<sup>40</sup> und instituts- und disziplinenübergreifender Forschungsnetzwerke,<sup>41</sup> an Zeitschriftengründungen<sup>42</sup> und

---

40 2011 wurde etwa das Centre for Studies of Home in der Kooperation zwischen dem Geffrye Museum of the Home, London und der Queen Mary University of London gegründet. Das Zentrum, das von Eleanor John, Sammlungsleiterin des Geffrye Museum of the Home, und Alison Blunt, Professorin für Geografie an der Queen Mary University gemeinsam geleitet wird, veranstaltet Vortragsreihen und Tagungen zu einem weiten Spektrum wohnbezogener Themen mit dem Ziel, Wissenschaftler/innen verschiedener Fachrichtungen und Kulturschaffende, insbesondere aus dem kuratorischen Bereich, in eine fruchtbare Auseinandersetzung zu bringen. Des Weiteren hat das Zentrum ein Online-Verzeichnis von zum Themenfeld *home* arbeitenden Forscher/innen aufgebaut, das laufend erweitert wird (<http://www.studiesofhome.qmul.ac.uk>, 13.3.2023).

41 Eine wichtige Vernetzungsplattform ist beispielsweise die von Rosie Cox, Professorin für Geografie an der Birkbeck University of London, initiierte Mailinglist „Making Home“ (<https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/webadmin?A0=MAKING-HOME>, 13.3.2023).

42 Seit 2004 erscheint die interdisziplinäre Zeitschrift *Home Cultures. The Journal of Architecture, Design and Domestic Space* (peer reviewed, hg. von Pauline Garvey und Adam Drazin), die einem

Sondernummern von Zeitschriften unterschiedlicher Fachrichtungen,<sup>43</sup> neu etablierten Buchreihen,<sup>44</sup> einem umfangreichen Lexikon zum Wohnen<sup>45</sup> sowie mehreren Readern, die einen Lektürekanon zum Themenfeld aufbauen und das Wohnen mehr und mehr als Feld wissenschaftlicher Forschung und Lehre etablieren.<sup>46</sup> Die Vielzahl dieser Forschungsaktivitäten, die die Aktualität von Wohnen als Forschungsthema deutlich machen und einen wichtigen Kontext für meine Arbeit bilden, ist bemerkenswert, da insbesondere in kunst- und architekturhistorischen Auseinandersetzungen das Wohnen gegenüber dem politisch diskutierten Stadtraum und den als Teil eines Meisterdiskurses untersuchten

---

„critical understanding of the domestic sphere, its artifacts, spaces and relations“ gewidmet ist. Die Herausgeber/innen denken *home* als einen höchst fluiden und umkämpften Ort menschlicher Existenz, an dem sich Identitäten und Wertvorstellungen zeigen und materialisieren. Berücksichtigte Themen der Hefte sind u. a. Beziehungen zwischen Körper und Bau, soziale Konsequenzen von Planung und Architektur, Wohnen in Zeiten globalisierter, sich in ständiger Bewegung befindender Aufenthalte oder auch, mit dem Blick auf (queere) Sexualitäten und Geschlechterkonstruktionen, eine Kritik an einer heteronormativen Ideologie von Häuslichkeit. Die Zeitschrift erscheint als Printausgabe und online (full open access, <https://www.tandfonline.com/journals/rfhc20>, 13.3.2023). Seit 2010 erscheint die Zeitschrift *Interiors. Design, Architecture, Culture* (peer reviewed, hg. von Lois Weinthal, gegründet von John Turpin und Anne Massey), deren Beiträge Interieur, seine Räume, Bedeutungszusammenhänge, Dinge, Medien, Materialien und Subjektivitäten bezogen auf Fragestellungen aus den Gebieten der Sozial- und Kulturanthropologie, der Architektur-, Kunst- und Designgeschichte, der Cultural Studies und der Visual Culture diskutieren. Für diese Arbeit besonders erwähnenswert ist Heft 2 aus dem Jahr 2014, dessen Texte sich mit unterschiedlichen Wohnratgebermedien befassen (darin findet sich auch ein Text von mir, der einige Vorarbeiten zu Kapitel 7 dieser Arbeit präsentiert, Hartmann 2014a). Die Zeitschrift erscheint als Printausgabe und online (full open access, <https://www.tandfonline.com/journals/rfin20>, 13.3.2023).

- 43 Beispiele sind: *BC Studies. The British Columbian Quarterly*, Sonderheft „Domestic Spaces“, Jg. 35, H. 140 (Winter 2003/04); *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Heftschwerpunkt: „Domestic Space“, Jg. 27, H. 3 (Frühling 2002); *M/C Journal. A Journal of Media and Culture*, Sonderheft „Home“, Jg. 10, H. 4 (2007).
- 44 Ein Beispiel ist die interdisziplinäre Reihe *Home*, die seit 2017 bei Bloomsbury erscheint (hg. von Victor Buchli und Rosie Cox). Herausgegriffen seien hier zwei Bände der Reihe, die den Fokus auf das Wohnen als Konstruktions-, Aushandlungs- und Aufführungsort von Geschlecht und Sexualität legen: *Sexuality and Gender at Home*, hg. von Brent Pilkey, Rachael M. Scicluna, Ben Campkin und Barbara Penner (Pilkey et al. 2017) und *Queering the Interior*, hg. von Andrew Gorman-Murray und Matt Cook (Gorman-Murray/Cook 2017).
- 45 Seit 2012 ist das Wohnen Thema eines gesamten Lexikons geworden: Die siebenbändige *International Encyclopedia of Housing and Home*, die bei Elsevier herausgegeben wird (Smith 2012), bildet mit über 500 Einträgen, die nicht nur Räume, Ökonomien und Politiken des Wohnens umfassen, sondern auch verschiedene Forschungsansätze der Wohnforschung erläutern, ein weitreichendes Referenzmedium.
- 46 Zu nennen sind insbesondere der *Domestic Space Reader* (Briganti/Mezei 2012) und der *Intimus. Interior Design Theory Reader* (Taylor/Preston 2006) sowie weitere Zusammenstellungen von Grundlagentexten zum Wohnen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit diesen (u. a. Miller Lane 2007; Weinthal 2011).

Architekturen lange Zeit nachrangig verhandelt worden ist (Nierhaus/ Nierhaus 2014, S. 18). Wichtige Ausnahmen bilden hier feministische Arbeiten zu den vergeschlechtlichten Machtverhältnissen von Raum, in denen parallel zum Stadtraum explizit auch der häusliche Innenraum Aufmerksamkeit erhalten hat.<sup>47</sup>

Ein bedeutsamer Teil der jüngeren Forschungsaktivitäten kommt aus dem Bereich der machtkritischen Geografie. Insbesondere anschließend an die Studien von Doreen Massey, die „a place called home“ erläutert hat als explizit nicht in sich geschlossenes räumliches Konzept, sondern situiert in und konstruiert aus machtvollen sozialen Beziehungen, die über einen eng gefassten geografischen Raum etwa eines Hauses hinausreichen (Massey 1992, 1994, 2005), führen jüngere Arbeiten auf diesem Feld die Diskussion von Wohnen als Raum politischer Interessen fort, die in kapitalistische, nationale und koloniale Machtverhältnisse eingebunden sind (u. a. Blunt/Dowling 2006; Blunt/Varley 2004; Brickell 2012). Daneben sind die Kulturanthropologie (u. a. Cieraad 1999; Smyth/Croft 2006) sowie insbesondere in den letzten Jahren auch die Architektur- und Designgeschichte (u. a. Sparke et al. 2009; Massey/Sparke 2013) als wichtige Felder zu nennen, die sich dem Thema Wohnen zuwenden und in Untersuchungen diverser raum- und medienbasierter Beispiele den häuslichen Raum des Wohnens als Ort von Subjektivierung und zentrales Feld politischer Aushandlungen und gesellschaftlicher Formierungen diskutieren.

## 1.7 Forschungsfeld Wohnlehre nach 1945

Bezüglich der Forschungsobjekte und Materialien, mit denen ich umgehe, stellen designhistorisch ausgerichtete Untersuchungen, die sich mit den kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Debatten um Fragen der Produktgestaltung in der Nachkriegszeit in Westdeutschland befassen, grundlegende Referenzen dar. Die bislang existierenden Untersuchungen zu den Wohnausstellungen und Wohnlehrmedien der bundesdeutschen Nachkriegszeit sind in ihrer Anzahl recht

---

47 Hier sind u. a. zu nennen: Hayden 1981; Warhaftig 1982; Dörhöfer 1987; Spickernagel 1992a, 1992b; Colomina 1992; Dörhöfer/Terlinden 1998; Nierhaus 1999; Keim 1999, 2012; Rendell/Penner/Borden 2000; Kuhlmann/Jormakka 2002; Kuhlmann/Hnilica/Jormakka 2003; Pollak 2004; Heynen/Baydar 2005; Terlinden/Oertzen 2006.

überschaubar. Mit den Arbeiten von Christopher Oestereich zur ‚guten form‘ im *Wiederaufbau* (Oestereich 2000b) und von Paul Betts zur *Authority of Everyday Objects* (Betts 2007) sind zwei zentrale Studien zu nennen, deren Diskussionen und Forschungsergebnisse wichtige Ausgangspunkte für meine eigenen Recherchen und die daran anschließenden Materialanalysen bildeten. Beide Autoren analysieren mit Fokus auf die zentralen Protagonisten wie den Deutschen Werkbund und den Rat für Formgebung sowie auf das in diesen Kreisen entwickelte Konzept einer ‚guten Form‘ die Gestaltungsdebatten, die in den frühen Nachkriegsjahren über das ‚richtige‘ Wohnen geführt wurden, als politische Auseinandersetzungen. Während Betts sich eher um ein Aufzeigen größerer Diskurslinien bemüht, finden sich in Oestereichs sehr detailreicher Studie zahlreiche Hinweise auf verschiedene Wohnlehrunternehmungen, wie insbesondere Ausstellungen, Ratgeberpublikationen und institutionalisierte Wohnberatungen.<sup>48</sup> In Gert Selles *Geschichte des Design in Deutschland* (2007), der aktualisierten und erweiterten Neuausgabe zweier früherer Bände von 1978 und 1987, die sich mit kulturellen wie technischen Prozessen der Entwicklung industrieller Formgebung von der Industrialisierung bis ins digitale Zeitalter befasst, findet sich ein informatives Kapitel zu den wichtigsten Designinstitutionen der 1950er Jahre und ihren politischen wie ästhetischen Verortungen. Zu erwähnen ist des Weiteren Sonja Günthers Publikation zu Innenarchitektur und Wohndesign der 1950er Jahre (Günther 1994), die unter anderem auch auf mehrere Wohnausstellungen und Wohnberatungsstellen eingeht, sich ihrem Untersuchungsgegenstand dabei allerdings eher affirmativ als kritisch annähert und zum Teil deutlich der zeitgenössischen Sprache verhaftet bleibt.

Bedeutsam sind drei anlässlich des 100-jährigen Werkbund-Jubiläums 2007 erschienene Sammelbände: Der von Gerda Breuer herausgegebene Band *Das gute Leben* (Breuer 2007a) befasst sich dezidiert mit der in der Werkbund-Forschung

---

48 Oestereich hat seine Forschungen zur Nachkriegsgeschichte des Deutschen Werkbunds, sowohl zur Form der Organisation als auch zu ihren Gestaltungspolitiken, noch in weiteren Texten veröffentlicht (u. a. Oestereich 2007b, 2007c). Betts hat seine Untersuchungen zur wohnlichen Ästhetik nach 1945 als politischem Diskursfeld nicht nur für die BRD, sondern auch für die DDR weitergeführt (Betts 2010).

bis dahin, abgesehen von Oesterreichs Studien, deutlich unterrepräsentierten Nachkriegsgeschichte des Verbands. Die in diesem Band zusammengestellten Texte aus Kultur- und Kunst-, Design- und Fotografiengeschichte sowie der Architektur- und Stadtplanungsgeschichte nehmen sowohl spezifische Momente der Entwicklung des Verbands, bestimmte Ereignisse und Produktionen wie Ausstellungen, Lehrmittelkisten und Warenkunden als auch ausgewählte Debatten und Streits zu verschiedenen Gestaltungsfragen in den Blick. Winfried Nerdingers Sammelband *100 Jahre Deutscher Werkbund* (Nerdinger 2007) umfasst die Geschichte des Verbands seit seiner Gründung 1907. Ein Abschnitt ist den Jahren 1945–1959 gewidmet, in dem unter anderem mehrere Wohn- und Bauausstellungen der Nachkriegszeit, an denen der Deutsche Werkbund beteiligt war, aus kunst- und architekturgeschichtlicher wie kuratorischer Perspektive beleuchtet werden. Ebenfalls anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Werkbunds veröffentlichte 2008 auch das Werkbundarchiv – Museum der Dinge in Berlin einen Sammelband, dessen Texte sich überwiegend mit verschiedenen Unternehmungen des Verbands in der Nachkriegszeit befassen (Werkbundarchiv – Museum der Dinge 2008). Alle drei Bände untersuchen und diskutieren die Verknüpfungen von politischen und gestalterischen Streitpunkten und Zielen, wobei das Interesse insbesondere den Entwicklungen moderner Formgebung von Alltagsgegenständen und Architektur sowie ihrer politischen und wirtschaftlichen Historisierung gilt. Einzelne der größeren Wohnausstellungen sind dabei detaillierter untersucht worden, insbesondere die Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* 1949 (Oesterreich 2000c; Breuer 2007c, S. 75–83; Grdanjski 2007) und die Internationale Bauausstellung *Interbau* 1957, die bislang am umfangreichsten aufgearbeitet worden ist (Wagner-Conzelmann 2007b, Dolff-Bonekämper 1999; Maechtel/Peters 2008; Schulz/Schulz 2007; Landesdenkmalamt Berlin 2007; Bezirksamt Tiergarten 1995).<sup>49</sup> Die einzige Überblickspublikation zu deutschen Wohn- und Bauausstellungen, 1984 verfasst von Johannes Cramer und Niels Gutschow, lässt die 1950er Jahre bis auf die Ausstellung *Darmstädter Meisterbauten*

---

49 Zu weiteren Wohnausstellungen finden sich in der Forschungsliteratur verschiedentlich kürzere Ausführungen oder Erwähnungen, die bei den Betrachtungen der jeweiligen Ausstellungen angegeben werden.

anlässlich des Darmstädter Gesprächs *Mensch und Raum* 1951 sowie die Bauausstellungen *Constructa* in Hannover 1951 und *Interbau* in Berlin 1957 fast völlig aus (Cramer/ Gutschow 1984).

Gesonderte Beachtung erfahren haben in der Forschung ausgewählte Medien der Form- und Geschmackserziehung, an erster Stelle die Warenkunden (Bräuer 2002a, 2002b, 2007; Rezepa-Zabel 2008) und die Musterkisten für den Schulunterricht (Jungklaus 2008; Straßer 2007; Lohr 2004; Schmitt 2004; Haeger 2004). Greg Castillos Auseinandersetzung mit dem *Cold War on the Home Front* macht Wohnausstellungen als bedeutsame Plattformen für die Machtpräsentationen der sich im Kalten Krieg gegenüberstehenden Nationen deutlich (Castillo 2010, 2014; vgl. auch Crowley/Pavitt 2008). Castillo zeigt an vielen Beispielen auf, welche bedeutsame ideologische Rolle die Vorführung ‚moderner‘ Wohnungseinrichtungen und neuester Haushaltstechnologien im Wettstreit der Supermächte hatte, und untersucht insbesondere mehrere US-amerikanische Wohnausstellungen, die in den 1950er Jahren in der BRD veranstaltet wurden.

Die Vielzahl und Breite von Wohnausstellungen in den 1950er Jahren soll in der vorliegenden Studie insbesondere in Kapitel 2.3 veranschaulicht werden, das die drei wichtigsten Initiativen der Wohnlehre in den frühen Nachkriegsjahren vorstellt und einen knappen Überblick über die Wohnausstellungen dieser Zeit gibt, sowie tiefergehend in Teil II der Studie, in dem vier ausgewählte Wohnausstellungen porträtiert werden und die Anliegen und Tätigkeiten der Wohnberatungsstellen eingehender betrachtet werden.

Für diese historische Aufarbeitung der Wohnlehre sind die Quellenmaterialien von Interesse in ihrer Funktion als Dokumentation der Ereignisse. Befragt werden sie hier danach, welche Informationen zu den Aktivitäten, den Protagonist/innen, den Publikationen und den Präsentationen der Wohnlehre in diesem Zeitraum sich aus ihnen entnehmen lassen. Das Ergebnis dieser Befragungen ist keine geschlossene Erzählung, sondern versteht sich als Beitrag zur Rekonstruktion der Wohnlehrunternehmungen in den Jahren 1949–1957, ihrer Protagonist/innen, Orte, Räume, Dinge, Absichten und Politiken. Meine Ausführungen sollen die bisherigen übersichtlichen Studien zu den Ereignissen der Wohnlehre ergänzen

und bislang nicht Beschriebenes beschreiben mit dem Ziel, das Projekt der Wohnlehre in der frühen Nachkriegszeit in seiner medialen Breite und seinem eindrucksvollen Umfang sichtbar zu machen.

## 1.8 Forschungsfeld Medialisierungen des Wohnens

Aufbauend auf die breit angelegte Recherche der Wohnlehre folgte im Arbeitsprozess meiner Forschungsunternehmung eine stärker auf visuelle Kultur ausgerichtete Analyse ausgewählter Wohnlehrmedien mit der Frage nach ihren Bedeutungsproduktionen. Die Medialisierung des Wohnens in Ausstellungen und Publikationen ist in den vorangehend genannten Studien zur Wohnlehre nach 1945, die in erster Linie objekt- und designgeschichtliche Interessen verfolgen und vor allem auf die maßgeblichen Institutionen und Personen sowie auf formgestalterische Fragen fokussiert sind, kaum selbst zum Thema gemacht worden. Mit vertiefenden Medienanalysen möchte ich diese Lücke schließen. Der Fokus liegt in den Kapiteln 4–7 daher unmittelbar auf den Fotografien, Zeichnungen, Grafiken, Installationen, Filmen und Texten, die das ideale Wohnen, seine Raumkonzepte und Einrichtungen, Bewohner/innen-schaften und deren Handlungen zeigen, beschreiben, erklären und bestimmen. Die untersuchten Materialien interessieren mich in diesen Abschnitten also – außer wegen ihrer dokumentarischen Funktion – vor allem hinsichtlich ihrer Bedeutungsproduktionen in der Verhandlung eines spezifischen Wohnens nach dem Zweiten Weltkrieg. Ich möchte dementsprechend dafür argumentieren, die Bilder und Texte der Wohnlehre nicht als bloße Beschreibungen und Illustrationen des Wohnens, sondern als das mediale Feld seiner Bedeutungsproduktion zu verstehen. Borgmanns Ratgeber ebenso wie ausgestellte Schauwohnungen sind als Medien zu lesen, über die die sozialen, politischen und kulturellen Anordnungen im Wohnen organisiert, verhandelt, gelernt und eingeübt werden.

Ausstellungen sind, das haben Mieke Bal und daran anschließend auch Regina Wonisch und Roswitha Muttenthaler überzeugend dargelegt, diskursive Praktiken, deren Displays aus räumlichen Situationen, Objekten, Bildern und Texten niemals einer „narrativen Unschuld“ unterliegen (Bal 2002, S. 113), sondern mittels

„Gesten des Zeigens“ (Muttenthaler/Wohnisch 2006) Geschichten erzählen und Wissen produzieren. Dabei verlangt das, was dort zu sehen gegeben wird, um auch (richtig) verstanden zu werden, immer ein bestimmtes Kontextwissen. Silke Wenk und Sigrid Schade machen in ihren *Studien zur visuellen Kultur* deutlich, dass Bilder und Texte nicht isoliert und nicht aus sich selbst heraus lesbar und verstehbar sind, sondern immer in ihren intermedialen, räumlich und visuell angelegten Verknüpfungen zu sehen sind (Schade/Wenk 2011). Wohnausstellungen lassen sich als vierteilige und komplexe Medienverbände charakterisieren, in denen Rauminstallationen, Fotografien, Zeichnungen, Grafiken, Pläne, Karten und Texte miteinander interagierten und je einzeln, vor allem aber in diesen Interaktionen und im Blick der Betrachterin Aussagen und Bedeutungen produzierten.<sup>50</sup> Ich möchte dafür argumentieren, etwa die Installation eines Musterwohnraums nicht für sich allein stehend, sondern explizit als Teil eines mehrteiligen, mediendiversen Settings zu untersuchen. Dabei sind bildmediale Bestandteile dieses Settings wie etwa Fotografien, die von diesem Raum beispielsweise zu Veröffentlichungszwecken gemacht wurden, nicht als bloß dokumentierend und textmediale Bestandteile wie etwa die Aufsätze in einer dazugehörigen Publikation nicht als bloß beschreibend zu werten. Vielmehr artikulieren diese Bilder und Texte Raum und sind in diesem Konstruktionscharakter ernst zu nehmen.

Die Bild- und Textmedien, die die ausgestellten Interieurs begleiten, ankündigen, von ihnen in Zeitungen und Zeitschriften berichten etc., unternehmen immer auch eine Aufführung, sie sind in spezifischer Weise angelegt, etwas Bestimmtes vorzuführen. Die Fotografien sind zu diesem Zweck beispielsweise manchmal nachbearbeitet oder von Standpunkten aus fotografiert, die die Besucher/innen der Ausstellungen nicht hätten einnehmen können. Sie fügen dem Ausstellungsbesuch so weitere Perspektiven hinzu, die Teil des Präsentationsdisplays werden. Ebenso lassen sie anderes aus, sie produzieren, wie Joseph Vogl in seinem Nachdenken über das Medien-Werden von Galileo Galileis Fernrohr es nennt, ein „anästhetisches Feld“ (Vogl 2001, S. 118), das Nichtsichtbare, Nichtgezeigte, das

---

50 Vgl. zum Begriff der Ausstellung als Medienverbund John/Richter/Schade 2008.

in einer Beforschung medialer Erzeugnisse ebenso zu bedenken ist wie das ins Bild (oder in den Text) Gesetzte. Die Medien bilden nicht einfach nur ab, was ohnehin vorhanden ist. Sie leisten etwas eigenes, sie bieten etwas Zusätzliches, erzeugen gewissermaßen ein Mehr, das die Inhalte des Gezeigten mitformuliert – und machen dabei sich selbst bzw. ihre Beteiligung an der Wahrnehmung möglichst unwahrnehmbar, apriorisch (ebd.). Ein schönes Moment, in dem dieses Mehr sichtbar wird, beobachtet Ralf Liptau in seiner Analyse der Bebilderung einer Publikation, die zur *Interbau* 1957 in Berlin erschienen ist (Liptau 2014).<sup>51</sup> Während die Bauten, die die *Interbau* präsentieren sollte, zum Zeitpunkt des Ausstellungsbeginns noch längst nicht alle gebaut waren (und manche davon es nie werden sollten), zeigt das großformatige Heft zu jedem (geplanten) Gebäude einen Grundriss und eine Fotografie des Gebäudes – als Modell oder Zeichnung. Liptau bewertet den Umstand, dass die tatsächlichen Gebäude als Exponate der Ausstellung nicht gezeigt werden konnten, nicht als Mangel, sondern als „rhetorische“ Stärke der Publikation“, die auf diese Weise „sowohl die Modelle als auch den Katalog an sich als Medien eigener Qualität ins Recht“ setzen kann (ebd., o. S.). Die Modelle und ihre spezifische fotografische Präsentationsweise, die „Charakteristika, Besonderheiten und Visionen von Architektur vermittelt [...], die selbst der fertiggestellte Bau nicht zeigen kann“ (ebd., o. S.), wurden ebenso zum Ausstellungsinhalt wie die (zum Teil bereits gebauten, zum Teil erwarteten) Gebäude auf dem Areal des Westberliner Hansaviertels; die Publikation wurde ebenso wie die Präsentation etwa der Schauwohnräume in den fertigen Gebäuden Bestandteil des Ausstellungsdisplays. Liptau nimmt etwas in den Blick (das Heft, die darin platzierten Fotografien und die darauf abgebildeten Modelle), das eigentlich nicht sich selbst präsentiert, sondern vorgibt, etwas anderes (die Architekturen der *Interbau*) vorzuführen, und kann in dieser Medienbetrachtung, die das Bild als (mindestens) ebenso bedeutsam bewertet wie den Bau, die „Ereignisse, die sich durch Medien kommunizieren, indem diese sich selbst auf spezifische Weise mitkommunizieren“ (Vogl 2001, S. 122), analysieren.

---

51 Liptau spricht vom „Katalog“ der *Interbau*, er bezieht sich jedoch auf einen Band der vierteiligen Hefereihe, die als Sonderveröffentlichung zur Bauausstellung erschienen ist (Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin/BDA 1957).

Beatriz Colomina und Claire Zimmerman haben gezeigt, welchen wesentlichen Anteil die Fotografie an der Entwicklung der modernen Architektur und unserem Verständnis davon haben (Colomina 1996; Zimmerman 2014).<sup>52</sup> „[M]odern architecture becomes ‚modern‘ not simply by using glass, steel, or reinforced concrete, as is usually understood, but precisely by engaging with the new mechanical equipment of the mass media: photography, film, advertising, publications, and so on.“ (Colomina 1996, S. 73) „[B]ei allen kanonischen Häuser[n] spielt sich der überwiegende Teil ihres Lebens in Publikationen ab“, beschreibt Colomina das Phänomen, dass das moderne Wohnhaus vor allem als Bild existiert, weswegen sie dazu auffordert, die Architektur dementsprechend selbst als Repräsentationssystem zu denken (Colomina 1999, S. 140).<sup>53</sup> Explizit über die Nachkriegszeit schreibt Colomina: „Images in the 1950s were the new architecture [...]. Buildings had become images, and images had become a kind of building, occupied like any other architectural space.“ (Colomina 2007, S. 7) Das Bild ist (Wohn-)Raum, ebenso wie der (Wohn-)Bau als Bild verstehbar wird. Ähnlich entschieden und bezogen auf dieselbe historische Phase hebt Paul B. Preciado die Trennung zwischen der Wohnung und ihrer Abbildung in seiner Studie über die im Magazin *Playboy* präsentierten Architekturfantasien Hugh Hefners auf und erklärt, die Zeitschrift kreierte die Wohnräume, die sie auf ihren Hochglanzseiten vorführt, nicht nur, vielmehr sei sie diese Räume (Preciado 2012, S. 12).<sup>54</sup>

Bereits weiter oben habe ich auf die Feststellung von Charles Rice hingewiesen, dass das Interieur seit seiner Entstehung immer sowohl dreidimensional-räumliche als auch bildhafte Formen meint, und auch wenn Rice' Studie keine direkten zeitlichen Berührungspunkte zu den von mir untersuchten Wohn-

---

52 Claire Zimmerman entwickelt den Begriff der *photographic architecture* zur Beschreibung jener massenmedialen Auftritte, die zwischen Bau und Bild vermitteln. Zur Beziehung von moderner Architektur und Fotografie und auch zu fotografischen Einflüssen auf Architekturdesign siehe außerdem Sachsse 1997.

53 Siehe auch David Morleys medienwissenschaftlich ausgerichtete Studie, in der der Autor mit einem Fokus auf die Rolle medialer Artikulationen für ein Verständnis von *home* sehr facettenreich und detailliert soziale, kulturelle und gesellschaftliche Ebenen von Wohnen diskutiert (Morley 2000).

54 Mit Preciados Studie wird deutlich, wie die Illustrierte als Massenmedium in den 1950er Jahren dazu verwendet wurde, Ideen von Sexualität, Geschlecht, Körper und Wohnraum aufeinander bezogen und in ihren Konzeptionierungen verschränkt ineinander zu präsentieren (Preciado 2012).

präsentationen hat, so kann sie mit ihrem Blick auf die ersten Auftritte des Interieurs in Raum, Bild und Text doch dabei helfen, die mediale Vielschichtigkeit unseres Wissens vom Wohnen zu ergründen (Rice 2007). Um das in den ausgestellten Schauwohnungen, ihren Abbildungen und ihren Texten produzierte Wissen, das ich untersuche, als diskursbildend und damit wirklichkeitserzeugend denken und diskutieren zu können, muss es in einer Analyse der Wohnlehrmedien also darum gehen, wie es Nierhaus genereller für Theoretisierungen moderner Architekturen fordert, Bauten und Bilder bzw. Räume, die durch gebaute Architekturen gebildet werden, und Räume, die durch Bilder entstehen, nicht in einer hierarchisierenden Rangfolge gegeneinander auszuspielen, in der der Bau als ein ‚Reales‘ über das Bild als ‚bloße Illusion‘ triumphiert. Stattdessen ist das Bild als Wirklichkeiten produzierend ebenso ernst zu nehmen wie die gebaute Architektur, was vice versa auch bedeutet, den „Bau selbst als Teil der Medialität und nicht als ihr Gegenüber“ zu denken (Nierhaus 2004, S. 122). Das Subjekt, das die Wohnlehrmedien entwerfen, ist der „doubleness“ des Interieurs (Rice 2007) entsprechend immer zugleich Bewohner/innen- wie Betrachter/innen-Subjekt, für das sowohl spezifische Blickpositionen und Betrachter/innenperspektiven angelegt als auch bestimmte in körperlicher Aktion auszuführende Handlungsabläufe vorgezeichnet werden. „Wohnen [wird] mit und im Bewohner in Gang gesetzt“ (Nierhaus 2006, S. 59). Um herausfinden zu können, was in den Ausstellungen, Ratgebern und Filmen der frühen Nachkriegsjahre als ‚neues‘ Wohnen gezeigt wurde, was hier inszeniert und zu sehen gegeben wurde, muss daher den dort vorgenommenen Anordnungen von Raum, Bild und Subjekt nachgegangen werden (vgl. auch Keim 1999, 2012).

Aufbauend auf solche Betrachtungen möchte ich sowohl jene Bilder und Texte, die direkt zu einzelnen Ausstellungen entstanden sind, als auch solche, die in einem etwas weiter gesteckten Rahmen im Kontext einer Wohnlehre veröffentlicht wurden (wie etwa Ratgeber und Filme), verstehen als ein Zu-sehen-Geben und damit immer auch explizit als ein Herstellen von Wohnen. Über die Analysen verschiedener bildräumlicher Settings soll untersuchbar und diskutierbar gemacht werden, was mit dem ausgestellten Wohnen in der frühen bundesdeutschen Nachkriegszeit gezeigt wurde, auf welche Art dieses Zeigen

erfolgte und was für ein Wissen dieses Wohnen-Zeigen hervorbrachte.

## 1.9 Aufbau der Studie

Das der Einleitung folgende Kapitel 2 beleuchtet die stadtplanerischen und wohnungspolitischen Diskurse räumlicher Neuordnung in den frühen Nachkriegsjahren, um den Bezugsrahmen der Wohnlehrmedien, die im unmittelbaren Zusammenhang mit den Planungen und Realisierungen des Wieder- und Neuaufbaus des urbanen Wohnraums entstanden, zu verdeutlichen. Neben der historischen Kontextualisierung, in der sowohl die stadtplanerischen Träume von der ‚durchgrünten‘ und ‚aufgelockerten‘ Stadtlandschaft als auch die ersten beiden Wohnungsbaugesetze der BRD und ihre Verhandlungen eines ‚richtigen‘ Wohnens besprochen werden, werden in diesem Kapitel die drei zentralen Akteur/innen der Wohnlehre dieser Zeit vorgestellt (Deutscher Werkbund, Rat für Formgebung und Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk) sowie die wichtigsten Wohnausstellungen in einem zusammenfassenden Überblick betrachtet. Der Blick auf die historischen Ereignisse und politischen Bestrebungen in Stadtplanung, Wohnungspolitik und Wohnlehre bildet die Ausgangsposition für ein Nachdenken über die Bedeutsamkeit des Einrichtens und Wohnlichmachens nach dem Zweiten Weltkrieg für einerseits die Wahrnehmung einer nationalen Gemeinschaft und andererseits die Konzentration auf das individuelle Glück des Einzelnen und seiner Familie. In dem hier diskutierten Heilsversprechen des ‚Heims‘ wird eine – eher symbolische denn architektonisch-bauliche – Raumfigur sichtbar, die, wie in den später folgenden Medienlektüren weiter ausgeführt wird, eine zentrale Rolle in den Anleitungen zum ‚richtigen‘ Wohnen spielte: das Einfamilienhaus.

Vor den Lektüren verschiedener Medienstücke der Wohndidaktik folgt mit Kapitel 3 zunächst ein konzeptionelles Zwischenstück, das aus meinen Überlegungen zum Umgang mit den verschiedenen theoretischen Bezugsfeldern und mit dem zweifachen Erkenntnisinteresse dieser Arbeit entstanden ist. Wie oben dargelegt, zielt meine Untersuchung mit Bezugnahmen auf designhistorisch ausgerichtete Studien zu einzelnen Wohnlehrunternehmen der Nachkriegsjahre einerseits und kunst- und medienwissenschaftlich ausgerichtete Studien zum

Wohnen als ein sich in den Beziehungen von Räumen, Bildern und Subjekten formierendes Wissen andererseits darauf, zwei bislang weitgehend getrennte Forschungsgebiete erkenntnisbringend miteinander zu verknüpfen. Als Unterstützung in diesem Vorhaben soll eine künstlerische Arbeit dienen: Richard Hamiltons Collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956). Dieses Bild soll, die wissenschaftlich-theoretischen Auseinandersetzungen ergänzend, in den Korpus der Referenztexte meiner Untersuchung aufgenommen werden und in Form eines konzeptuellen Intermezzos betrachtet werden. Hamiltons Collage ist eine sehr frühe Reflexion über die Medialisierungen des modernen Nachkriegswohnens und seine Bild-, Raum- und Subjekt-konstituierungen. Die Lektüre dieses Wohnraum-Montage-Bildes erweist sich, vor allem in seiner Verortung in der von mir untersuchten Zeit und seiner kritisch-affirmativ-ironischen Reflexion der verwendeten Materialien, als sehr fruchtbar für mein Nachdenken über meine eigenen Forschungsmaterialien.

Die Medienlektüren umfassen die Kapitel 4–7. Es sind medienverbindende close readings, bei denen ausgewählte Wohnlehrmedien und Residuen von Wohnausstellungen an unterschiedlichen Fragestellungen ausgerichtet untersucht werden. Dieser Analyse- und Diskussionsteil der Arbeit ist dabei nicht primär nach einzelnen Wohnausstellungen gegliedert, sondern verhandelt in jedem seiner Kapitel eines von vier großen, Ereignis-übergreifenden Themenfeldern, die mir in meinen Betrachtungen der diversen, sehr unterschiedlichen Wohnlehrunternehmungen und -medien immer wieder als zentrale Inhalte deutlich geworden sind. So können prägnante Diskursverdichtungen der Wohnpädagogik der 1950er Jahre herausgearbeitet werden.

Kapitel 4 – „Raumfiguren“ – befasst sich mit den Auseinandersetzungen über die ‚richtige‘ Raumform des Wohnens und den dabei produzierten Gegenüberstellungen und Verbindungen der architektonischen wie philosophischen Figuren von Wohnung und Haus sowie mit den Konzeptionen von Urbanität und Natur in diesen Figuren. In diesem Kapitel werden ausführlich die Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* 1949 und insbesondere die darin montierte „Wohnung für das Existenzminimum“, außerdem die Ausstellung des Deutschen Werkbunds im Museum

für Kunst und Gewerbe in Hamburg 1951, die Präsentation der Landeskunstschule Hamburg *Das Haus in der Halle* 1953 und, mit besonderem Augenmerk auf die Gestaltung der Plakatgrafik, die Bauausstellung *Constructa* 1951 untersucht.

In Kapitel 5 – „Blickanordnungen“ – geht es um eine spezifische Perspektive in der Sichtbarmachung des Wohnens. Hier wird der Blick von oben diskutiert, der sowohl in Ausstellungsinstallationen als auch in fotografischen Abbildungen ausgestellter Wohnräume, Zeichnungen und architektonischen Plänen auffällig häufig und prominent angelegt zu finden ist. Ich untersuche die Einrichtung dieser Blickperspektive als Schulung eines Sehens wohnräumlicher Ordnungen und frage nach den Wissensproduktionen, die diese spezifische Anordnung von betrachtendem Subjekt und (Bild-)Raum hervorbringt. In diesem etwas kürzeren Medienlektürenkapitel wird keine der Ausstellungen einzeln umfassend analysiert, vielmehr wird die Perspektive von oben entlang verschiedener Ausstellungen und Medien diskutiert, insbesondere der Ausstellung *Wie wohnen?* 1949, der Bauausstellung *Interbau* 1957 sowie der Ausstellung des Deutschen Werkbunds im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg 1951.

Kapitel 6 – „Möblierungen“ – nimmt eine spezifische Möbelproduktion in den Blick, mit der zahlreiche Schauwohnungen der Wohnausstellungen eingerichtet und als beispielgebende Interieurs präsentiert wurden: die sogenannten Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel der gleichnamigen, 1949 gegründeten Arbeitsgemeinschaft. In der Analyse verschiedener Wohnlehrmedien werden die Möbel als bedeutsame Gegenstände im Selbstverständnis der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft, insbesondere für die Imagination einer nationalen Gemeinschaft und die (Re-)Konstruktion spezifischer familialer und geschlechtlicher Rollenmodelle deutlich. Untersucht werden in diesem Kapitel eine Fotografie einer Open-Air-Möbelpräsentation von 1949, eine Buchpublikation von 1953 über die ‚richtigen‘ Möbelstücke für den sozialen Wohnbau, die ab 1953 publizierte Zeitschrift *Besser Wohnen* und besonders ausführlich der ebenfalls 1953 gezeigte Kinofilm *Toxi*, in dem Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel wichtige Auftritte in der Präsentation eines ‚guten‘ Wohnens haben, das hier als Thema bürgerlichen Weißseins verhandelt wird.

Kapitel 7 – „Subjektentwürfe“ – handelt von der Gestaltung der Beziehung zwischen dem wohnenden Subjekt und seinen Räumen und Dingen. Beschreibungen und Bebilderungen imaginärer Ideal-Bewohner/innen, aber auch die Klagen über die unverbesserlich ‚falsch‘ Wohnenden formulieren Subjektentwürfe, Geschlechterkonstruktionen und Körperkonzepte, von denen die Wohnlehrmedien mindestens ebenso viel erzählen wie von den Zimmereinrichtungen. Ich nehme dabei unterschiedliche Figuren in den Blick und diskutiere die narrativen und visuellen Verfahren einer Verknüpfung von Wohnraum und Weiblichkeit, die insbesondere über die Figur der Hausfrau bzw. die Auftritte ihres haushaltenden Körpers inszeniert wird. Das hauptsächliche Untersuchungsmaterial in diesem Kapitel ist der Schullehrfilm *Der schön gedeckte Tisch* von 1952, dazu kommen diverse Bild- und Textmedien verschiedener Wohnausstellungen, insbesondere die Publikation *Frau Heim Küche, Constructa Banausstellung, Interessantes für die Frau* von 1951.

Kapitel 8 führt die Ergebnisse der Analysen und Diskussionen knapp zusammen und formuliert einige den Teil I abschließende sowie weiterführende Gedanken.

Teil II der Studie hat stärker dokumentarischen Charakter und baut auf der umfassenden Quellenarbeit auf, mit der meine Annäherungen an die Untersuchungsobjekte begonnen haben. Hier wird die inhaltliche wie gestalterische Breite der Wohnlehrunternehmungen in der frühen BRD durch exemplarische Detailbetrachtungen sichtbar gemacht. Ziel dabei ist es, die Medienlektüren um jenes historische Hintergrund- und Kontextwissen ergänzen, dessen Aufarbeitung im Forschungsprozess zentrale Voraussetzung für die Analysen und Diskussionen der einzelnen Medienstücke war, das in dieser Detailliertheit jedoch keinen Platz in den close readings der Medienlektüren finden kann.

Exemplarisch im Detail vorgestellt werden vier Wohnausstellungen. Aufgezeigt werden die Planungen und Vorbereitungen, die dem jeweiligen Projekt vorausgingen, die unterschiedlichen Beteiligten und ihre politischen Positionierungen, die formulierten Zwecke und Ziele der Ausstellungen, ihre Programmatiken, inhaltlichen Ausrichtungen und Schwerpunktsetzungen, ihre

räumlichen Gestaltungen, ihre verschiedenen Abteilungen und die Art ihrer Präsentationen. Ausgewählt wurden vier sehr unterschiedliche Ausstellungen, sowohl bezüglich dessen, was sie zeigten, als auch bezüglich der Art, wie sie es zeigten:

Die Werkbund-Ausstellung *neues wohnen*, die im Frühjahr/Sommer 1949 auf dem noch kriegsbeschädigten Messegelände Köln zu sehen war, war die erste große Wohnausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg. Die in einer Ausstellungshalle aufgebaute Zusammenstellung von Möbelstücken, Gebrauchsgegenständen und einer kleinen Schauwohnung wollte ein modernes Wohnen vorführen, bei dem weniger spezifische Raumlösungen als vielmehr eine Verständigung über die ‚gute Form‘ in den Vordergrund gestellt wurde. Die Ausstellung blieb trotz ihrer diversen Exponate im Vergleich mit späteren Wohnpräsentationen eher theoretisch, sie schien das ‚richtige‘ Wohnen vor allem als eine Geisteshaltung oder spezifische Einstellung zu Raum und Dingen vermitteln zu wollen. Ihre Einrichtungsvorschläge wurden von vielen als nicht passend für die Bedürfnisse der Nachkriegsbevölkerung wahrgenommen. Doch thematisierte diese Ausstellung mit ihrer Formulierung einer positiven Reduzierung auf das ‚Wesentliche‘ einen zentralen Punkt in den Wohndiskursen der Nachkriegszeit.

Die Ausstellung *Wie wohnen?*, die ein halbes Jahr später von den Landesgewerbeämtern Stuttgart und Karlsruhe veranstaltet wurde, präsentierte ihre Antworten auf die in ihrem Titel gestellte Frage wesentlich praxisorientierter und vor allem eng verbunden mit der Thematik des Bauens. *Bautechnik, Möbel, Hausrat* fasste ihr Untertitel zusammen. Schauwohnungen wurden hier als Beispiele vorbildlicher Raumlösungen präsentiert, deren Ordnungen sich durch Einblicke von oben nachvollziehen ließen, und neben Möbeln und Gebrauchsgegenständen wurden auch Baustoffe, Maschinen und Fertigungsverfahren des rationalisierten Wohnbaus ausgestellt. Die Inneneinrichtung der Wohnung wurde hier nicht wie in Köln durch Fotografien bedeutender Architekturen ergänzt, stattdessen wurde aus dem Thema Architektur hier das des Bauens, eine markante inhaltliche Verschiebung, die statt ästhetischer Programme die Notwendigkeit eines schnellen und möglichst günstigen Wiederaufbaus in den Vordergrund stellte.

Die Wohnung als Teil von Stadtplanung und Städtebau führte auch die *Constructa* 1951 in Hannover vor. Die erste deutsche Bauausstellung nach 1945 überließ eine Halle der riesigen Gesamtschau dem Bund Deutscher Architekten zur Präsentation verschiedener möblierter Schauwohnungen, wobei mit Blick auf praktikable Grundrisse und passende Einrichtungsgegenstände hier die Frage beantwortet werden sollte, wie möglichst viele Menschen mit gut funktionierenden Wohnungen versorgt werden könnten. Die Ausstellung, die parallel zum zweiten Darmstädter Gespräch stattfand, kombinierte die in einer Halle als kleine Siedlung aufgebauten Schauwohnungen mit verschiedenen Grafiken und Zahlen, aus denen die Bombenzerstörungen, der Wohnungsbedarf und die Finanzierungsmöglichkeiten für den Wohnbau nachvollzogen werden konnten. Außerdem wurden die Schauwohnungen durch verschiedene Illustrationen und Texte mit imaginären Bewohner/innen-Subjekten bevölkert, die Identifikationsmomente für die Besucher/innen bieten sollten.

Für eine tatsächliche Bewohner/innenschaft waren die Wohnungen der Ausstellung *Richtig wohnen helfen* 1953 in Frankfurt am Main eingerichtet worden. Hier hatte die Wohnungsbaugenossenschaft Gewobag zusammen mit dem Deutschen Werkbund 68 Neubauwohnungen möbliert, um diese zuerst im Rahmen einer Ausstellung der Öffentlichkeit als beispielgebende Einrichtungslösungen für kleine Sozialwohnräume vorzustellen und sie danach dazu zu verwenden, die dorthinein ziehenden Neumieter/innen beim ‚richtigen‘ Wohnen zu unterstützen bzw. sie zu einem solchen zu erziehen. Diese Ausstellung dient als Beispiel für ein Verständnis der ‚richtigen‘ Einrichtungsgegenstände als normierendes Regulativ für das Leben der Bewohner/innen, die durch den alltäglichen Umgang mit den für sie ausgesuchten Dingen in eine heilsame Beziehung zu ihrem ‚Heim‘ gebracht werden sollten.

Neben den exemplarischen Detaildarstellungen dieser vier Wohnausstellungen werden in Teil II der Studie außerdem einige der Wohnberatungsstellen der 1950er Jahre als wichtiger Teil der Wohndidaktik vorgestellt. An ihnen lässt sich besonders anschaulich aufzeigen, wie durch individuelle Beratungen ratsuchende Wohnende konkret bei Fragen der richtigen Einrichtung angeleitet wurden.

Das Bildmaterial dieser Studie ist in einem strukturierten Anhang untergebracht. Darin sind die Abbildungen nicht in der Reihenfolge ihrer Besprechungen geordnet, sondern nach thematischen Zusammenhängen sortiert. Diese Sortierung soll es den Leser/innen erleichtern, sich in der großen Menge an Bildmaterial (das dennoch nur ein kleiner Teil dessen ist, was bei den Recherchen gehoben wurde) zurechtzufinden und die diversen Ereignisse visuell nachvollziehen zu können. Der Anhang umfasst zunächst Abbildungen verschiedener Wohnausstellungen deutscher Initiator/innen in der BRD. Danach folgen Materialien zu amerikanischen Wohnausstellungen in der BRD und dann zu bundesdeutschen Präsentationen im Ausland. Danach kommen Abbildungen von Wohnberatungsstellen sowie Bildmaterial zu ausgewählten Wohnratgebern, einer Wohnzeitschrift und den beiden untersuchten Filmen. Anschließend finden sich Referenzmaterial aus den 1920er Jahren, ausgesuchte parteipolitische Materialien und abschließend eine Abbildung von Richard Hamiltons Collage.

## **2 Wohnen lernen im Kontext stadtplanerischer und wohnungspolitischer Diskurse räumlicher Neuordnung in den ersten Nachkriegsjahren und der frühen BRD**

### Historisch-politische Verortung

Um zu verstehen, warum das Wohnen in den Gründungsjahren der BRD medial derart präsent, ja fast allgegenwärtig war, müssen die Wohnungssituation ab 1945 und die daran anschließenden wohnungspolitischen Entwicklungen ebenso wie die stadtplanerischen Diskurse dieser Zeit in den Blick genommen werden.

Am Ende des Zweiten Weltkriegs herrschte in Deutschland ein enormer Wohnungsmangel, der mehrere Ursachen hatte und sich in den ersten Nachkriegsjahren zunächst noch verstärkte. Bereits 1936 hatte es einen Fehlbedarf von circa 1,5 Millionen Wohnungen gegeben (Durth/Gutschow 1988, S. 17), der sich ab 1940 aufgrund des dekretierten Baustopps für zivile Neubauten noch vergrößert hatte (Schulz 1994, S. 34; Hafner 1993, S. 18–20). Durch die Bombardierungen während des Kriegs wurden auf dem Gebiet der späteren BRD circa 18–20 Prozent des Wohnungsbestands von 1939 total zerstört. Zählt man die schwer beschädigten Wohnungen dazu, kommt man auf einen Wert von 22–25 Prozent, das waren in etwa 4,8 Millionen Wohnungen.<sup>55</sup> Die großen Siedlungsbewegungen ab Anfang 1945 aus den sogenannten ‚Ostgebieten‘ des Deutschen Reichs und nach Kriegsende auch aus der sowjetischen Besatzungszone verschärften die Wohnungsnot zusätzlich (Durth/Gutschow 1988, S. 142–144; Schulz 1994, S. 35–37). Bei der Volkszählung 1950 stellten die Neubürger/innen ein Fünftel der Bevölkerung der BRD (Schildt 1998b, S. 166). Darüber hinaus nahm der Wohnungsbestand in den ersten Nachkriegsjahren

---

55 Betroffen waren in erster Linie stark von Industrie geprägte Großstädte, insbesondere am Rhein und an der Ruhr, etwa Aachen, Köln, Düsseldorf, Essen, Hamm oder Dortmund, mit einem Zerstörungsgrad von bis über zwei Drittel der Bausubstanz sowie Hamburg und Berlin, wo über die Hälfte der Bausubstanz zerstört wurde. Es ist jedoch gleichfalls zu betonen, dass einige andere Städte, wie etwa Oldenburg, Celle, Erlangen, Göttingen, Heidelberg, Marburg oder Tübingen sowie ländliche Regionen, gänzlich oder größtenteils unversehrt geblieben waren (Schulz 1994, S. 34).

noch weiter ab, da beschädigte, aber zunächst noch bewohnbare Bauten durch die Witterung schließlich unbewohnbar wurden (Schildt/Siegfried 2009, S. 90). Für Westdeutschland wird der Gesamtbestand noch nutzbarer Wohnungen nach dem Krieg auf 8–9 Millionen geschätzt; das Wohnungsdefizit wird für 1945 auf 5–6 Millionen und für 1950, als der Bestand bereits wieder auf 10 Millionen angewachsen war, sogar auf 6,3 Millionen.<sup>56</sup> Die Wohnsituation in den von den Bombardierungen schwer getroffenen Städten war extrem kritisch, und sie blieb es für mehrere Jahre, in denen der Mangel an Wohnraum nicht maßgeblich gemindert werden konnte und ein zentrales Alltagsproblem für sehr viele Menschen blieb (u. a. Harlander 1999, S. 235–240). Der Historiker Günther Schulz spricht von einer „Reduktion des Wohnens aufs Elementare, aufs Hausen“ (Schulz 1994, S. 42).

Bis zur Währungsreform 1949 stagnierte der Wohnungsbau und Neubauten blieben die Ausnahme.<sup>57</sup> Es fehlte an Fachkräften, Baumaterialien, Maschinen und Transportmöglichkeiten. Zunächst standen bis 1949 die Trümmerbeseitigung – „entgegen symbolträchtigen Legenden [...] hauptsächlich maschinell mit schwerem Gerät und nicht manuell von ‚Trümmerfrauen‘“ bewerkstelligt (Schildt 2007a, S. 10) – und die Verwaltung des Wohnungsmangels im Vordergrund (Hafner 1993, S. 12).<sup>58</sup> Die Bautätigkeit in den Städten konzentrierte sich in den ersten Nachkriegsjahren auf die notdürftige Wiederherstellung beschädigter Gebäude, teils in dem Umfang, den Wohnungs- und Hausbesitzer/innen selbst unternehmen konnten, teils auch gegen ihren Widerstand, wenn es etwa um den

---

56 Zu den Dimensionen und Zahlen der Zerstörungen und des nach dem Krieg benötigten Wohnraums vgl. u. a. Schulz 1994, S. 31–34; Hafner 1993, S. 27; Beyme 1999, S. 90f.; Durth 1999, S. 19–27; Schildt 2007a, S. 7; Durth/Gutschow 1988, S. 142; Lampugnani 2010, S. 613.

57 Die wenigen Neubauten, die in dieser Zeit entstanden, wurden hauptsächlich in Eigeninitiative errichtet, „in kleinen Gemeinden, Kleinstädten und auf dem Lande, nämlich dort, wo die Bewohner ihre Häuser seit eh und je im wesentlichen selber bauten mit Hilfe ihrer in der Regel handwerklich gut ausgebildeten Verwandten und Nachbarn. Auf dem Wege dieser gegenseitigen Hilfe und Abhängigkeit funktionierte auch die Materialbeschaffung selbst in dieser Mangelzeit“ (Niehuss 2001, S. 50).

58 Hinzuweisen ist allerdings erstens auf einzelne bedeutsame Erfolge des Wohnbaus in den Jahren zwischen Kriegsende und 1949 wie etwa die ersten Wohnhochhäuser am Grindelberg in Hamburg (Schildt 1988) oder die Wohnbauten in der Reutersiedlung in Bonn für Mitarbeiter/innen der Bundesverwaltung sowie zweitens auf die, wenn auch begrenzte, Bautätigkeit der Montagehaus- und Kleinsiedlerbewegung und vor allem auf deren publizistisches Wirken (u. a. Hafner 1993, S. 12).

Ausbau und die Zwangsbelegung von Souterrains und Dachgeschosswohnungen ging. Für mehrere Jahre nach Kriegsende lebten viele Menschen in Notbehausungen aller Art,<sup>59</sup> noch 1950 teilten sich statistisch gesehen jeweils drei Haushalte zwei Wohnungen (Niehuss 2001, S. 42–60). Mehr noch als das Leben in den Notunterkünften empfanden viele die Überbelegung der Wohnungen als äußerst schwierig, das „enge Zusammenleben von fremden Personen, Familien und Haushalten in einer Wohnung ohne individuellen Rückzugsbereich für den einzelnen“, das für einige Jahre „zum wesentlichen Kennzeichen der Nachkriegswohnverhältnisse“ wurde (Hafner 1993, S. 30).

Erst nach der Währungsreform 1949 und im Vorfeld des 1. Wohnungsbaugesetzes (1950) begannen die Bautätigkeiten im Rahmen des Programms des sozialen Wohnbaus in der BRD Schwung aufzunehmen, zunächst noch zögerlich, ab 1950 dann aber mit beachtlicher Geschwindigkeit. Die zahlenmäßige Bilanz der Bauleistungen im sozialen Wohnbau in den 1950er Jahren war beeindruckend, das anfänglich gesetzte Ziel wurde weit übertroffen. Zwischen 1950 und 1960 wurden in der BRD mehr als fünf Millionen neue Wohnungen gebaut, rund 60 Prozent davon im sozialen Wohnbau. Bis 1960 wurde der Gesamtwohnungsbestand in der BRD so auf circa 15 Millionen Wohnungen angehoben und circa ein Drittel aller Bundesbürger/innen lebte 1960 in Neubauwohnungen.<sup>60</sup>

Dennoch blieb der Wohnungs- und Hausratsbedarf in Westdeutschland bis in die Mitte der 1950er Jahre sehr hoch und galt weiterhin „als eines der dringlichsten zu lösenden Probleme der bundesdeutschen Gesellschaft“ (Demirović 1988, S. 94). Trotz der in Umfang und Tempo bemerkenswerten Bautätigkeiten wurde – vor allem zusammenhängend mit der anhaltenden Zuwanderung insbesondere aus der DDR – der Stand der Wohnungsversorgung aus der Zwischenkriegszeit erst

---

59 Mit dem Ziel, das dramatische Defizit an Wohnraum zu mindern, wurden verschiedene Behelfs- und Notunterkünfte errichtet, u. a. die nach ihrem Entwickler Peter Norman Nissen benannten halbrunden Wellblechhütten. Außerdem wurden diverse bislang nicht zum dauerhaften Wohnen zugelassene Räumlichkeiten wie Luftschutzbunker und Baracken zu Wohnräumen erklärt sowie der Ausbau und das Bewohnen von Gartenhäusern und Laubenkolonien toleriert (Beyme 1999, S. 93; Schulz 1994, S. 160).

60 Zu den Zahlen der Wohnungsproduktionen in der frühen BRD vgl. u. a. Schulz 1994, S. 267; Schildt 1998b, S. 172; Schildt/Siegfried 2009, S. 101; Niehuss 2001, S. 138.

in den 1960er Jahren wieder erreicht bzw. übertroffen (Schildt 1998b, S. 173). Noch 1955 erachtete ein Drittel der Westdeutschen in einer repräsentativen Umfrage eine unmittelbare Veränderung ihrer Wohnsituation als dringend notwendig und viele bewerteten den erst im Lauf der 1950er Jahre erfolgenden Umzug aus den Notquartieren oder überbelegten Altbauwohnungen in die ‚eigenen vier Wände‘ eines Neubaus, selbst wenn diese ‚eigenen‘ vier Wände nur zur Miete waren, als den Wendepunkt von der ‚schlechten‘ in die ‚gute‘ Zeit (Schildt/Siegfried 2009, S. 101). „Wie wohnen?“, die Frage, die die Ausstellung im Landesgewerbemuseum Stuttgart im Winter 1949/50 in ihrem Titel stellte, blieb also für viele Jahre die wohl dringlichste im bundesdeutschen Wiederaufbau. Auch und gerade im Zusammenhang mit den Bemühungen um eine gesellschaftliche Restauration und eine nationale Rehabilitation erhielt sie einen eminent hohen Stellenwert im politischen Diskurs.

Die in dieser Studie untersuchten Anleitungen zu einem ‚richtigen‘ Wohnen entstanden also gemeinsam mit den Planungen und Umsetzungen des städtischen Wiederaufbaus und im Kontext der entsprechenden Diskurse. Die Stadt und die Frage nach ihrer Bewohnbarkeit bildete den konstanten programmatischen Rahmen der Wohnlehrmedien dieser Zeit – so gut wie alle waren in ihrer Ausrichtung explizit urban. Texte, Bilder, Filme und Rauminstallationen zum ‚richtigen‘ Wohnen nahmen durchgängig Bezug auf die Stadt, insbesondere auf ihre Zerstörung durch Bomben und auf ihre von Planer/innen idealisierte und fantasierte Neugestaltung. Texte und Bilder inszenierten das Wohnungsinnere wie eine Ausdifferenzierung städtischer Anordnung. Stadtkarten und Wohnungsgrundrisse wurden gestalterisch so aufeinander abgestimmt, dass der Wohnungsplan als ins Detail gehende Fortführung einer Karte des urbanen Raums erschien und die Wohnung sich als kleinster Teil eines gesamtstädtischen Gefüges lesen ließ (Wittmann 2010, S. 66). Ausstellungsdisplays präsentierten Wohnungseinrichtungen als eine Weiterführung der Gestaltung der Städte. Die Zusammenstellungen von Möbeln, Geschirr und Geräten in den Ausstellungsräumen wurden durch wohlkomponierte Stadtplanungen auf Schautafeln vervollständigt, und über begehbare Musterwohnungen in den Neubausiedlungen wurde die Wohnung als kleinster Teil und zugleich Kern der städtischen Ordnung präsentiert. Für die

vorliegende Studie zu Wohnlehrmedien ist es also unverzichtbar, den Blick nicht nur im Innenraum der Wohnung verweilen zu lassen, sondern auf das – bauliche wie diskursive – Gefüge der Stadt auszuweiten.

In den folgenden Abschnitten sollen daher wesentliche Themenfelder städtebaulicher Diskurse sowie wohnungspolitische Entwicklungen dargestellt werden, in deren Zusammenhang die Lehrstücke des ‚richtigen‘ Wohnens (ent-)standen. Bedeutsam sind hier insbesondere die Wahrnehmung der kriegszerstörten Städte als Chance für eine grundlegende Neugliederung des baulichen wie gesellschaftlichen Gefüges, das Ideal einer Harmonisierung von Stadt und Natur in der Figur der Stadtlandschaft sowie die auf den ersten Blick kuriose Gleichzeitigkeit einer Wohnungsbaurealität im mehrgeschossigen Sozialwohnbau und einer Glorifizierung des Einfamilienhauses in der kleinen Siedlung. Für ein Verständnis der Wohnlehrmedien ist es wesentlich, sowohl zu berücksichtigen, was und wie gebaut wurde, als auch die größeren Visionen in den Blick zu nehmen, die oft weit über die Möglichkeiten baulicher Umsetzung hinausgehenden planerischen Wunschvorstellungen, da sich diese als ebenso wirkmächtiger Subtext durch die Bilder und Texte der Lehre des ‚richtigen‘ Wohnens hindurchziehen und Teil ihrer Anleitungen sind.

## 2.1 Stadtplanerische Diskurse des Neubeginns

In den stark zerstörten Städten hatten riesige Mengen Schutt und Trümmer einst bauliche Strukturen in „bizarre Landschaften“ (Schildt 2007a, S. 7) verwandelt, die nicht nur künstlerisch eindrucksvoll interpretiert wurden,<sup>61</sup> sondern auch stadtplanerische „Träume in Trümmern“ (Durth/Gutschow 1988) nährten, etwa Fantasien, ganze Städte räumlich verlagert in vollkommen neuer Gestalt wieder aufzubauen (Schildt/Siegfried 2009, S. 90f.). Freilich waren Konzepte für eine radikale Neugestaltung urbaner Strukturen nach 1945 nicht neu, vielmehr handelte es sich um Ideen, die mit wechselnden politischen Ausrichtungen seit Jahrzehnten stadtplanerische Debatten geprägt hatten, von den Bemühungen um eine Ent-

---

61 Etwa in den Stadtansichten des Malers Werner Heldt, insbesondere seinen Lithografien „Berlin am Meer“ (1946) (Nierhaus 2008, S. 69–72).

dichtung der Städte mit dem Ziel eines gesünderen Wohnens ab circa 1860 und der Gartenstadtbewegung ab Ende des 19. Jahrhunderts über die Reformkonzepte des Neuen Bauens in den 1920er und 1930er Jahren, wie sie beispielsweise im umfassenden Stadtplanungs- und Siedlungsbauprojekt des *Neuen Frankfurts* umgesetzt wurden, bis zu den Wiederaufbauplänen, die noch während des Zweiten Weltkriegs entwickelt wurden.<sup>62</sup> Durch die Bombenschäden jedoch, die die gebaute Gestalt der Städte nach 1945 auf wesentlich unmittelbarere Weise als je zuvor in Frage zu stellen schienen, erhielt die alte Idee von der Erfindung der neuen Stadt einen bisher nicht dagewesenen (Vorstellungs-)Raum (u. a. Harlander 1999, S. 240). Die Wahrnehmung der Städte als ordnungslos, die seit Beginn der Industrialisierung immer zentraler Bestandteil von Großstadtkritiken gewesen war, wurde in der Konfrontation mit den Kriegszerstörungen reaktiviert und verstärkt, genauso wie die Vorstellung, dass eine ‚geordnete‘ Stadt die Grundlage für eine ‚geordnete‘, also sozial ‚gesunde‘ Gesellschaft sei.<sup>63</sup> In einer an vielen Stellen gemeinsam unternommenen Verhandlung explizit aufeinander bezogener

---

62 Mehrfach ist bereits von (Stadt-)Historiker/innen und Architektursoziolog/innen darauf hingewiesen worden, dass die Bombardierungen der großen Städte schon während des Zweiten Weltkriegs von vielen Planer/innen und Architekt/innen durchaus positiv als Vorbereitung zu einem umfassenden Neuaufbau bewertet wurden (u. a. Durth/Gutschow 1988, S. 53–93; Durth 1991, 1999, S. 28–39). Insbesondere von jenen, die einer Umsetzung von Hitlers Programm für einen sozialen Wohnungsbau nach Kriegsende (Harlander/Fehl 1986) mit Faszination entgegensehen, wurden die Zerstörungen „mit grimmigem Zynismus als Chance für einen städtebaulich kompromisslosen Wiederaufbau begrüßt“ (Schildt/Siegfried 2009, S. 90). In den Richtlinien für einen ‚luftschutzgerechten Städtebau‘, die während des Zweiten Weltkriegs wirksam wurden, wurde die Auflockerung des Stadtgefüges durch eine Trennung verschiedener Funktionsbereiche der Stadt konzipiert. In den großen Architekturbüros wie dem von Albert Speer in Berlin oder von Konstanty Gutschow in Hamburg wurden diesen Maßgaben folgend ab Beginn der 1940er Jahre entsprechende Aufbauplanungen entwickelt (Necker 2010, S. 129; Hafner 1993, S. 20f.).

63 Beispielhaft sei hier der Architekt Hans Schwippert genannt, eine wichtige Stimme in diesem sehr umfassenden Ordnungsdiskurs, in dem zwei als in katastrophaler Unordnung wahrgenommene und dringend in Ordnung zu bringende Strukturen unmittelbar miteinander verbunden wurden: die Gesellschaft und ihre Stadt bzw. der Mensch und seine Behausung. 1947 erschien als erster Text in der neu gegründeten Fachzeitschrift für Architektur *Baukunst und Werkform* sein Artikel „Theorie und Praxis“, in dem er schreibt: „Vor uns liegt die Aufgabe einer neuen Ordnung, Ordnung in einem letzten und äußersten Sinn: Wiederherstellung der ORDO! [...] Nichts wird erreicht sein, wenn wir mit jeder Ruine, die wir aufräumen, mit jeder Straße, die wir ebnen, mit jeder Notbehausung, die wir zustande bringen, nicht gleichzeitig den inneren Schutt beseitigen, die seelischen und geistigen Wege bahnen und die Wohnungen der Tugenden und des Verstandes wiedererrichten.“ (Schwippert 1947, S. 17f.) Verfasst hatte der Autor den Text bereits 1944 mit Bezug auf die gerade erfolgte Bombardierung Aachens, ein Medium und damit die Möglichkeit zur Veröffentlichung fand sich erst drei Jahre später.

städtebaulicher, architektonischer und gesellschaftspolitischer Fragen fügten sich die diskursiven Figuren einer alten und nun zerstörten Stadt und ihrer Wohnungen zum einen und einer ordnungs- und orientierungslos gewordenen Gesellschaft zum anderen nahtlos zu einem umfassenden Bild fehlender Ordnung zusammen. Die Stadt als Wohnraum und ihre Bewohner/innen wurden als zwei ins Chaos geratene Gefüge verhandelt, deren fehlende Ordnung sich gegenseitig bedingte und deren Neuordnung dementsprechend gemeinsam unternommen werden sollte. Die Stadt sei ein „nicht mehr passendes Stadt-Gehäuse“, in dem „das Leben des einzelnen, das Dasein der Familie und die Gemeinschaft aller Bürger [...] in Unordnung geraten“ sei (Oswin 1957, o. S.), heißt es im Kontext der Ausstellung *die stadt von morgen*, einer Sonderschau der Internationalen Bauausstellung *Interbau* in Berlin 1957. „Mit der Zunahme der Menschenballungen wurde die Form der Städte zersprengt. Gleichzeitig verlor auch die Gesellschaft ihr altes Gefüge.“ (Ebd.) (Abb. 78) Auf die „Lebensordnungen unserer Gesellschaft“ sei dementsprechend „durch neue Lebensstrukturen des Stadtgefüges“ einzuwirken (Otto 1957b, S. 36). Man müsse die Städte derart um- bzw. neugestalten, dass „die Menschen Daseinsbedingungen finden, mit denen auch die Gesellschaft wieder ein geordnetes Gefüge erhalten kann“ (Oswin 1957, o. S.). „Das moderne Projekt, mittels Stadtplanung Familienverhältnisse organisieren zu wollen, [...] findet in der tabula-rasa-ähnlichen Situation des Wiederaufbaus eine enorme Zuspitzung und Kristallisation“, notiert Kathrin Peters (2010, S. 83). Und dieses Projekt war keines, das sich nur in den Fachdiskussionen von Planer/innen und Architekt/innen fand. Wie das Wohnen wurde auch die Stadt nach 1945 in eindrucksvoller Weise medial für ein breites Publikum erklärt und beworben. Ausstellungen, reich bebilderte Städteschaubücher und eine Reihe unterhaltsamer Stadtfilme sehr unterschiedlicher Länge, die sich zwischen Dokumentar-, Lehr-, Werbe- und Spielfilm bewegten, setzten nicht nur die ‚Gefahren‘ der alten Stadt in Szene, sondern erklärten, dass es der Mithilfe aller bedürfe, damit das Projekt der (baulichen wie sozialen) urbanen Neugestaltung gelingen könne (Peters 2008; Wüst 2008).

Vielfach formulierten Bilder und Texte die Nachkriegsgesellschaft als eine Gemeinschaft, in der sich alle mit der Gestaltung der Stadt und der Frage, wie in

ihr richtig zu wohnen sei, befassen müssten. Beispiele dafür finden sich in der Publikation *die stadt von morgen. gegenwartsprobleme für alle*, die 1959 im Nachgang zur *Interbau* 1957 erschien (Otto 1959) (Abb. 81). Das Buch klärt unter den Kapitelüberschriften „Stadt und Mensch“, „Stadt und Natur“, „Stadt und Verkehr“ und „Stadt und Gesundheit“ über gegenwärtige Missstände der Stadtbauung auf und führt an unterschiedlichen „Planungsbeispielen“ vor, wie die „Planungsgrundsätze für die Stadt von morgen“ umgesetzt werden könnten, so dass statt „schlechter Städte“ und „schlechter Wohnungen“ „gesunde Landschaft“ und „gesunde Menschen“ bestehen könnten. Auf der abschließenden Doppelseite der Publikation werden sechs Porträtfotografien präsentiert, drei Frauen und drei Männer, die Geschlechter immer abwechselnd montiert, zu denen folgende zwei Sätze gestellt sind: „Uns allen fällt heute die Verantwortung zu, unsere überalterten Städte umzubauen und zu erneuern!“ und „Wir sind die Bauherren der ‚Stadt von morgen!‘“ (Abb. 84–85). Mit den Worten „Uns“ und „Wir“ und mit den sechs Fotografien werden die Leser/innen eingeladen bzw. aufgefordert, sich als Teil der hier verbal artikulierten und bildlich visualisierten Aufbau-Gemeinschaft zu identifizieren. Die Porträts bieten Identifikationsfiguren, die mittels deutlicher Unterschiede in Kleidung, Frisur, Gesichtsausdruck und Bildhintergrund nicht nur als eindeutig männlich oder weiblich gelesen, sondern auch unterschiedlichen Altersklassen, sozialen Schichten und Professionen zugeordnet werden können. Einer der Männer ist mit Schweißbrille und -schürze ausgerüstet als Arbeiter markiert. Ein anderer trägt im Stil eines Angestellten – recht ordentlich, aber nicht zu formal – eine dunkle Krawatte zu weißem Hemd. Der dritte ist in der typischen Planer- und Architektenpose mit kritischem Blick in die Ferne als geistig arbeitender Freiberufler festgehalten. Unter den porträtierten Frauen ist ebenfalls eine, die im Außenraum platziert ist und den Blick aus dem Bild hinaus, möglicherweise auf die zu imaginierende ‚Stadt von morgen‘ lenkt. Eine weitere ist deutlich schicker inszeniert, leicht geschminkt, mit perfekt onduliertem Haar, gebügelm Halstuch und einer ihre Augen vorteilhaft betonenden Brille steht sie sozial besser da. Die dritte trägt eine lockere Hochsteckfrisur zu einem Rollkragenpullover, sie ist aus einer leichten Aufsicht aufgenommen, so dass ihre Stirn mit sanften Denkfalten in den

Bildvordergrund rückt und sie als Intellektuelle lesbar macht. Die Leser/innen, die sich sowohl als Individuen als auch als Mitglieder einer Gemeinschaft Gleichgesinnter angesprochen fühlen sollten (wenn sich auch die Breite der vorgeschlagenen Rollen in gewissen Grenzen hielt), wurden aufgefordert, sich nicht nur für das Wohninnere zu interessieren, sondern auch das Exterieur, die Stadt mitzudenken und sich an ihrer Neugestaltung zu beteiligen. Wohnlehre nach 1945 war explizit Stadtlehre – und die Neuordnung der Stadt wurde als gemeinschaftliches Projekt ausgerufen.

Texte, die von der Notwendigkeit einer nun anzugehenden, umfassenden Neuplanung der Städte sprechen, finden sich in den Katalogen so gut wie aller größerer Bau- und Wohnausstellungen der 1950er Jahre. Jetzt sei der Moment der Neugestaltung der Städte gekommen. Was bislang nur gefordert und geplant hätte werden können, müsse und könne nun endlich umgesetzt werden. So schreibt Fritz Schuppert, Vorsitzender des Arbeitsausschusses der Bauausstellung *Constructa*, die 1951 in Hannover veranstaltet wurde: „Nach der Jahrhundertwende wurden die Bedingungen für den künftigen Städtebau formuliert [...]. Die Verbesserung der Wohn- und Verkehrsverhältnisse ist mangels ausreichender gesetzlicher Grundlagen, mit Ausnahmen weniger Sanierungen und Straßendurchbrüche usw., in der Planung steckengeblieben. Heute sind die Städte zerstört, und es ist eine Aufgabe von nie dagewesener Größe und Verantwortung, diese Städte neu und so richtig zu gestalten, daß wir vor der Kritik kommender Generationen bestehen können.“ (Schuppert 1951, S. 40) Aus vielen Planungskonzepten nach 1945 lässt sich die Begeisterung über die scheinbar nun endlich gegebene Möglichkeit der schon so lange und so oft geplanten Neugestaltung städtebaulicher Ordnung deutlich herauslesen. Darin werden die Zerstörungen nicht als Verlust, sondern als Chance für eine grundlegende Neugestaltung urbaner Strukturen und der darin zu erschaffenden Wohnungen bewertet.<sup>64</sup> So

---

64 Beispielsweise bezeichnet 1946 der Stadtplaner und Architekt Hans Scharoun in der Präsentation seines radikal neuen gesamtstädtischen Aufbauplans für Berlin die Kriegszerstörungen in einem positiv gemeinten Sinne als „mechanische Auflockerung“ der Stadt, die „uns die Möglichkeit [gibt], eine Stadtlandschaft zu gestalten“ (zit. n. Durth/Gutschow 1988, S. 208). Solche Bewertungen machen die Anschlüsse der Nachkriegsplanungen an jene Aufbauplanungen deutlich, die noch während des Zweiten Weltkriegs aus nationalsozialistischer

betont auch Albert Wischek, der Leiter der *Constructa*, dass man zwar um „verlorene Schönheiten“ trauere, jedoch „zugleich von häßlichen Entstellungen befreit“ sei. Entsprechend sei es „[b]eleidigend für unsere Architekten“, beauftragte man sie mit einer „Rekonstruktion des Alten“, die Wischek als „Kopie des Gewesenen in unzeitgemäßer Gestalt“ verachtete (Wischek 1951, S. 44).<sup>65</sup>

Ein zentrales programmatisches Instrument in der Popularisierung und insbesondere auch visuellen Vermittlung einer Neuplanung der Städte war die *Charta von Athen*, ein unter Federführung von Le Corbusier entwickeltes städtebauliches Manifest, das bereits 1933 auf dem *IV. Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) zum Thema „Die funktionale Stadt“ verabschiedet worden war, aber erst in den frühen Nachkriegsjahren die Aufmerksamkeit einer breiteren Öffentlichkeit erhielt. Die Erklärung forderte die Auflösung klassischer Stadtformen zugunsten einer strikten Trennung unterschiedlicher Funktionsbereiche städtischen Lebens, wobei im Zentrum der Städte die Bereiche Kultur, Verwaltung und Handel angesiedelt sein sollten, darum herum Industrie und Gewerbe und die Wohnquartiere in erster Linie in Form von Großwohnsiedlungen in außerhalb liegenden Satellitenstädten. Um Platz für weitläufige Grünflächen zu erhalten, sollten die Gebäude flächensparend in die Höhe geplant werden. Während die 1943 publizierte Charta zunächst nur wenig Beachtung fand, gewann sie nach Kriegsende große Bedeutung in der Formulierung und Vermittlung städtebaulicher Leitbilder, insbesondere visualisiert in einer Reihe von Schwarz-Weiß-Zeichnungen, mit denen der Planer und Architekt Marcel Lods seinen geplanten Wiederauf- oder vielmehr Umbau der Stadt Mainz insbesondere Lai/innen zu vermitteln versuchte,<sup>66</sup> sowie in der ebenfalls visuell

---

Perspektive formuliert worden waren, wenn freilich auch der städtebauliche Diskurs der Nachkriegszeit und des Wiederaufbaus sich als Gegenprogramm zur monumentalen und achsenbezogenen Planung Albert Speers zu definieren versuchte (Düwel 1995, S. 198).

65 Diese Äußerung von Albert Wischek findet sich wie der oben zitierte Satz von Fritz Schuppert im „wissenschaftlichen Teil“ des *Constructa*-Ausstellungskatalogs. Es gab durchaus auch Stimmen, die sich für die Erhaltung bzw. Wiedererrichtung der historischen Bauten aussprachen. Bekannt geworden ist das einige Jahre später, mit dem Blick auf die Ergebnisse der ersten Wiederaufbaujahre entstandene Buch *Die gemordete Stadt* von Wolf Jobst Siedler und Elisabeth Niggemeyer (1964), das sich in zynisch-anklagender Weise vom modernistischen Wohnbau distanziert.

66 Die von dem Architekten und Stadtplaner Gérald Hanning gestalteten Illustrationen, die in

gestalteten Weiterentwicklung der Charta als *Grille CIAM d'Urbanisme/mise en pratique de la Charte d'Athenes*, in dem die vier in der Charta bestimmten Funktionen der Stadt – „Wohnen“, „Arbeiten“, „Erholen“ und „Verkehr“ – vereinfacht in die Gestalt eines Rasters gebracht wurden. Insbesondere über ihre Visualisierungen wurde die Charta einem größeren Publikum bekannt. Mehrere Ausstellungen thematisierten sie, in diversen Publikationen tauchte sie auf und unterrichtete ihre Betrachter/innen über die postulierte Notwendigkeit, Stadt und Wohnraum neu zu denken und zu konzipieren.

### 2.1.1 Ambivalente Bilder der alten Stadt: erstarrt vs. wuchernd, chaotisch vs. leer

Mindestens ebenso viel Platz wie die zu planende zukünftige Stadt erhielt in Beschreibungen und Visualisierungen die alte, als dysfunktional bewertete Stadt. Auffallend ist, dass dabei die alte Stadt mit erstaunlich unterschiedlichen Attributen versehen wurde, die sich trotz ihrer scheinbaren Widersprüchlichkeit gegenseitig nicht im Weg zu stehen schienen. Eine vielfach verwendete Beschreibung war die der ‚steinernen‘ Stadt, deren über die Jahrzehnte immer unbrauchbarer gewordene Strukturen aufgebrochen werden müssten, um das dunkle, enge und überfüllte Gefüge von Häusern und Straßen aufzulockern und es mit Licht und Luft zu füllen, da sie sonst starr und unbeweglich würden. „In überkommenen Stadtgefügen verkrustet, verharren unsere Städte in steinernen bodengebundenen Traditionen und versagen gegenüber den Aufgaben, die unsere Zeit an sie stellt“, formulierte es Karl Otto, Leiter der Sonderausstellung *die stadt von morgen* im Katalog der *Interbau* in Berlin 1957 (Otto 1957b, S. 35). Diese

---

plakativer Bildsprache die Vorzüge ‚guter‘ gegenüber ‚schlechter‘ Stadtplanung vorführen wurden ab 1947 in Mainz ausgestellt. Veröffentlicht wurden sie unter anderem in Hermann Blomeier: *Grundlage des Städtebaus*, in: *Bauen + Wohnen* 1948, H. 1, S. 6–9. Auch zu sehen waren sie auf der *Französischen Architektur- und Städtebau-Ausstellung*, die zwischen 1948 und 1950 durch verschiedene westdeutsche Städte tourte. Gezeigt wurden hier 30 Schautafeln mit Beispielen aus Architektur und Städtebau von der Antike bis 1900, 20 Tafeln mit einem Überblick über die Produktion der Zwischenkriegszeit, danach folgten Tafeln zu den Kriegszerstörungen, zu Städtebau und Planungen im ländlichen Raum und zu Bausystemen. Besondere Abteilungen wurden den Architekten und Stadtplanern Auguste Perret, Le Corbusier, Marcel Lods und André Lurcat gewidmet. Zu den Tafeln kamen Modelle und Möbel, außerdem Tafeln zu Innenraumgestaltung, Dokumente zu Le Corbusiers Modulor und zum CIAM-Raster. Die *Charta von Athen* erhielt außerdem viel Raum im Katalog der Ausstellung (Bureau de l'Expansion Artistique o. J. [1948]; vgl. Cohen/Frank/Ziegler 2018, S. 36; Durth 1999, S. 58).

Wahrnehmung der Stadt als steinern schließt an ähnliche ältere Kritiken an, wie etwa die bekannt gewordene Feststellung „Steinhäuser machen Steinherzen“ (Taut 1920), mit der sich in den 1920er Jahren Bruno Taut gegen „jenes entsetzliche Gewirr von engen Höfen in Hinter- und Seitenhäusern, [...] jene furchtbaren Schluchten, jene grauenhaften Rattenlöcher“ (Taut 1927) der historisch gewachsenen Großstadt ausgesprochen hatte.

Parallel zur Wahrnehmung urbaner Strukturen als unbeweglich, versteinert, verkrustet wurde die Stadt zugleich jedoch auch als ein explizit in Bewegung befindliches, unaufhaltsam wucherndes, „amorphes Gebilde“ (Koch 1951, S. 97), ja sogar als etwas Fließendes beschrieben, das sich in einer unkontrollierbaren Eigendynamik immer weiter ausbreite – und nun durch die Bombenzerstörungen noch unüberschaubarer geworden sei. So spricht Walter Schmidt in einem Vortrag im Deutschen Werkbund Bayern in München am 27. Februar 1948 von Städten, die „über ihre Ufer traten und sich bindungslos über das umliegende Land ergossen“ (Schmidt 1948, S. 91). Die Stadt als ausuferndes Wesen, als eine immer unwirtlicher werdende Struktur, in der sich der Einzelne verliert, weder Halt noch Orientierung findet, die ihm kein Heim sein kann, sondern die ihn verwirrt und verführt, ihn „wurzellos“ (ebd.) werden lässt und ihn in sich zu verschlingen droht,<sup>67</sup> sind Elemente einer Figuration der Stadt als Masse, die eng verwandt war mit der Vorstellung einer ‚Vermassung‘ der Gesellschaft. Einander spiegelnd und sich gegenseitig hervorbringend werden Bilder einer ‚Stadtmasse‘ und einer ‚Menschenmasse‘ immer wieder nebeneinander montiert, wie etwa auf zwei Fotografien in der Publikation *die stadt von morgen. gegenwartsprobleme für alle* von Karl Otto (1959) (Abb. 82–83, vgl. auch Abb. 78). Ein weiteres, mehrschichtigeres Beispiel für solche miteinander in Verschränkung gebrachten Bilder der Stadt als einerseits erstarrte, steinerne Struktur und andererseits fluides, sich permanent veränderndes Gebilde findet sich in dem in Kapitel 6.3 näher untersuchten

---

67 Der Literaturwissenschaftler Valentine Cunningham findet ähnliche Stadtbeschreibungen in diversen literarischen Texten dieser Zeit. Die Wahrnehmung verschiedener Autor/innen, denen die zerbombte Stadt als nicht mehr lesbar, nicht mehr verständlich erscheint, fasst Cunningham wie folgt zusammen: „Die schwer beschossene Stadt wurde buchstäblich zu einer Wirrnis, ihre Straßen ein kaum entzifferbares Labyrinth, weil die einst erkennbaren Umrisse verwischt, zerstückelt oder ganz verschwunden waren.“ (Cunningham 2002, S. 120)

Spielfilm *Toxi*, wo eine Szene im Außenraum der als gefährlich und ordnungslos dargestellten Stadt den narrativen wie visuellen Kontrapunkt für die idyllisierten Innenraumpräsentationen eines ‚guten‘ Wohnens bildet. Die Stadt wird dabei sowohl motivisch-inhaltlich (unzählige Menschen und Gebäude, unübersichtliche Straßenverläufe, üppige Warenpräsentationen hinter großen Schaufensterscheiben, illegales Treiben auf öffentlichen Plätzen, eine Verfolgungsjagd mit der Polizei) als auch filmästhetisch (Untersicht auf die in den Himmel ragenden Hochhäuser, das Gezeigte vervielfachende Schaufensterspiegelungen, überblendende Schnitte und Doppelbilder) abwechselnd als massiv und steinern und dann wieder als formlos und in ständiger Bewegung befindlich inszeniert; als Raum, in dem Genuss immer auch Verführung und Gefahr bedeutet und sich ein ‚gutes‘ Wohnen nur in Abgrenzung davon definieren lässt. Dieses ‚gute‘ Wohnen zeigt sich in dem Film dann dementsprechend sowohl narrativ wie ästhetisch ruhig, innenräumlich, nach außen geschlossen, familienorientiert und beschaulich.

### 2.1.2 Das Geschlecht der ordnungslosen Stadt

Die Inszenierungen der Stadt als chaotisch, labyrinthisch, gefährlich, unberechenbar und verführerisch sind – und das ist für die Verschneidungen der Ordnungsdiskurse, die sich auf die Strukturen des Gebauten wie des Sozialen beziehen, bedeutsam – mit deutlichen geschlechtlichen und sexuellen Markierungen versehen. Die verschlingende Masse der Großstadt wird weiblich figuriert und dabei auch körperlich imaginiert, sowohl über Beschreibungen und Bilder von urbanen Menschenmassen als auch über personifizierende Darstellungen. Der Stadtkörper als „ein mit Bedeutung besetzter weiblicher Körper“ (Weigel 1995, S. 41) ist eine alte Figur,<sup>68</sup> die sich im Diskurs über die Ordnungslosigkeit der kriegszerstörten Stadt nach 1945 fortschreibt. Wo ältere Stadtdarstellungen vielfach die Gestalt der Prostituierten aufrufen, die die geschlechtlich markierte Verletzung der Grenze von Privatheit und Öffentlichkeit verkörpert, finden sich

---

68 Zur gefährlichen Frau als Allegorie der (insbesondere unübersichtlichen) Stadt vgl. Wilson 1993; Weigel 1987, 1995; Frank 1997, 2003. Vgl. auch Boyer 1996 zur Feminisierung des Stadtraums im Film Noir und zu der darin als Allegorie der Stadt auftretenden *Femme fatale*, die Weiblichkeit und Stadtraum gleichermaßen als einen unverständlichen Code präsentiert, den es zu entschlüsseln gilt, ohne ihren Verführungskünsten zu verfallen.

im Diskurs über die Stadt nach 1945 etwas andere Frauenfiguren. Möglicherweise war der Körper der Hure in seiner Explizitheit zu drastisch für die Stadtbilder, die in den 1950er Jahren die ‚ungeordnete‘, ‚schlechte‘ Stadt von der ‚geordneten‘, ‚guten‘ Stadt unterscheidbar machen sollten. Dennoch taucht die sexualisierte, im Außenraum der Stadt auftretende weibliche Figur, die als Verkörperung der städtischen Menge „zum Sinnbild der Entgrenzung des Sexuellen und des Verschwimmens der Scheidelinien von Öffentlichem und Privatem [...] stilisiert“ wird (Frank 1997, S. 340), auch in den Stadtdiskursen in den 1950er Jahren auf. Unter den Karikaturzeichnungen etwa, die auf der *Interbau* 1957 in Berlin zu sehen waren und in schwarz-weißen Strichzeichnungen sowohl die schmutzige und labyrinthische alte Stadt als auch die weite lichte ‚stadt von morgen‘ präsentierten, erhält die Figur des städtischen Chaos den Körper eines Nummerngirls, dem die engen Straßenschluchten als Laufsteg dienen (Abb. 79). Von allen Seiten recken sich dem riesigen, beinahe nackten Frauenkörper die Hände des kleinen Mannes entgegen, der, von den Verlockungen der Stadt geblendet, Gefahr läuft, vom rechten Weg abzukommen.

In den Wohnlehrmedien der 1950er Jahre wurde solchen Inszenierungen das Bild der fürsorglichen Mutter und liebevollen Ehefrau gegenübergestellt, die als Mittelpunkt und Hüterin von familiärem Zusammenhalt und häuslicher Harmonie die Zielgruppe der Wohnerziehungsprogramme verkörpert. Diese Kontrastierungen einer negativ konnotierten sexualisierten Weiblichkeit mit positiv präsentierten reproduktiven Frauenfiguren sind bedeutsamer Teil der Bemühungen um eine Reorganisation der Geschlechterrollen in der frühen BRD, wie sie Dagmar Herzog (2005) detailliert herausgearbeitet hat.<sup>69</sup> Die Präsen-

---

<sup>69</sup> Herzog zeigt auf, wie viel Energie in der BRD der 1950er Jahre auf die Reorganisation der sexuellen Beziehungen verwendet wurde, wobei es in erster Linie um die Einschränkung einer als ungezügelt wahrgenommenen Sexualität im ‚Dritten Reich‘ und den ersten Nachkriegsjahren ging. Sie macht darauf aufmerksam, dass – anders als heute vielfach angenommen – in den 1950er Jahren die Sexualpolitik des ‚Dritten Reichs‘ keineswegs als repressiv gesehen wurde, sondern die Ansicht vertreten wurde, „die Nationalsozialisten hätten im Gegenteil sexuelle Freizügigkeit gefördert und diese sexuelle ‚Unmoral‘ sei sogar untrennbar mit dem barbarischen Völkermord verbunden gewesen“ (Herzog 2005, S. 11). Entsprechend schienen „die Einschränkungen dieser sexuellen Freiheiten und die Wiederherstellung von Ehe und Familie zu den wichtigsten Aufgaben einer Gesellschaft [zu gehören], die den Nationalsozialismus überwinden wollte“ (ebd.).

tationen des ‚guten‘ Wohnens beinhalteten immer soziale Anordnungen und im Ordnen des Stadt- und Wohnraums war immer ein Ordnen der Geschlechter enthalten, insbesondere die Konstruktion eines familienfokussierten Hausfrauensubjekts und die Einhausung seines reproduktiven Körpers. In Kapitel 7 wird dieses Themenfeld anhand mehrerer Beispiele ausführlicher diskutiert.

### 2.1.3 Die Unsichtbarkeit urbaner Dichte oder die Stadt als leere Fläche

Das Gegenstück bzw. die Ergänzung zu den beiden ineinandergreifenden negativen Bildern der Stadt als steinerne Struktur einerseits und als wucherndes Gebilde andererseits ist das positiv konnotierte (visuelle und beschriebene) Bild der Stadt als leere Fläche. In der Rede vieler Architekt/innen und Planer/innen nach 1945 hatte sich die Stadt durch die Bombardierungen in eine freie Fläche verwandelt, gleich einem leeren Reißbrett bereit, überzogen zu werden mit einer neuen Ordnung von Straßen und Gebäuden. „Eine Zeit des falschen Scheins liegt jetzt in Trümmern. Wir stehen vor einer tabula rasa und damit vor völlig neuen Anfängen“, behauptete Heinrich König auf dem ersten Nachkriegstreffen des Deutschen Werkbunds am 24. August 1945 (zit. n. Thiekötter 1989, S. 25). Vielfach sprachen Planer/innen und Architekt/innen über die Städte, als wäre nichts von ihnen übrig geblieben, als wären ihre Bauten und Infrastrukturen komplett gelöscht. Zumeist waren jedoch auch im Fall starker Zerstörungen mindestens die unterirdischen Netzwerke der Städte (Gas-, Wasser- und Stromleitungen) größtenteils intakt geblieben; des Weiteren konnten auch in schwer zerstörten Städten komplett ausgebrannte Quartiere neben unversehrt gebliebenen Vierteln liegen (Schildt 2007a, S. 7).

Aber in der Begeisterung über die Möglichkeiten des lang visierten Neuaufbaus wurden die Zerstörungen oft größer gemacht, als sie tatsächlich waren. Ein Beispiel war der Diskurs um die Neubebauung des Hansaviertels im Rahmen der *Interbau* 1957. In diesem Westberliner Wohnareal war ein Großteil der Gebäudesubstanz zerbombt worden, einige Häuser waren jedoch bewohnbar geblieben und vor allem die Kellerfundamente der Gebäude, die alten Straßen und die unterirdischen Leitungssysteme waren weitgehend erhalten geblieben. Gleichwohl

wurde das Gebiet wie etwa in der Rede von Otto Bartning zur Eröffnung der *Interbau*-Sonderausstellung *die Stadt von morgen* im Sommer 1957 als „völlig zerstört“ beschrieben (Bartning 1957, S. 705) oder erhielt sogar die Einschätzung, es sei „als Kriegsfolge verschwunden“, wie es in einer Ausgabe der *Bauwelt* 1957 hieß (o. V. 1957a, S. 977).<sup>70</sup>

Während so die trotz der Zerstörungen selbstverständlich keineswegs verschwundenen Stadtstrukturen ignoriert wurden, fanden sich in Diskursen über Stadtplanung und Wohnraumgestaltung nach dem Krieg affirmative Formulierungen von Leere als Voraussetzung oder „positive Ausgangssituation“ (Flagge 1999b, S. 825) für den Neuanfang bzw. konkret den Neubau sowie dann auch als Ideal seiner Realisierung. Egon Eiermann etwa sprach beim zweiten *Darmstädter Gespräch* 1951 zum Thema „Mensch und Raum“ von der „Weitzügigkeit und Leeroffenheit“ der zu bebauenden Areale (Eiermann in Bartning 1951, S. 137).

Die Stadt, die in den Lehrmedien immer expliziter Rahmen der Wohndarstellungen bleibt, wird auf Zeichnungen und Fotografien oftmals derart in die Ferne bzw. an den Bildrand gerückt oder auf kleine Verweise reduziert, dass sie zwar – und das ist wesentlich – diskursiv vorhanden bleibt, in ihrer Sichtbarkeit aber fast verschwindet. Einen besonderen Reichtum an entsprechendem Bildmaterial boten die Medien der *Interbau* in Berlin 1957, die mit ihrer Sonderschau *die Stadt von morgen* einen großen Themenschwerpunkt auf die ‚ideale‘ Urbanität legte. Auf Ausstellungstafeln und in Publikationen wird die ‚alte‘ Stadt gegen die ‚neue‘ bzw. zukünftige Stadt gestellt. Die ‚Häuser-Massen‘, deren Labyrinth aus überfüllten Straßenzügen und lichtlosen Hinterhöfen ein gesundes Leben unmöglich macht, werden mit den klaren geraden Linien der Skizzen von Szenen städtischen Lebens von morgen kontrastiert. Die gezeichneten Bewohner/innen des zukünftigen städtischen Lebens treten zu zweit oder zu dritt auf, sie bewegen sich ohne jede Eile durch die auf dem Papier neugeschaffene Ordnung. Die

---

70 Die Angaben über das Ausmaß der Zerstörung des Hansaviertels bzw. über die erhalten gebliebenen Strukturen sind unterschiedlich. Das Bezirksamt Tiergarten spricht von einer „fast vollständigen Vernichtung des Viertels“ (Bezirksamt Tiergarten 1995, S. 33). Berning et al. gehen davon aus, dass „gut 10% der vorhandenen Gebäudesubstanz erhalten“ geblieben waren (Berning et al. 1994, S. 180), Dolff-Bonekämper spricht von einer Zerstörung des Viertels zu 75% (Dolff-Bonekämper 1999, S. 10).

städtische Hast, die gefährliche Ruhelosigkeit und Dynamik der Stadt, die wie in einen Strudel alles – ihre Bewohner/innen, Moral und Tugend – mit sich forttriss, ist überwunden, die Masse verschwunden. Selbst die Skizze eines gut besuchten Ladenzentrums zeigt keine Ballung von Menschen, sondern kleine Grüppchen, meist Mütter mit ihren Kindern oder Menschen, denen die gebauten Orte des Konsums als sozialer Treffpunkt dienen. In Bebauungsplänen, auf denen Bäume kleine Kreise sind und Gebäude geometrische, oftmals symmetrische Gebilde aus geraden Linien und glatten Flächen, die in überschaubaren Einheiten zusammengefasst werden und von den schwungvoll gezogenen Bändern der Straßen umrahmt werden, perfektioniert sich das Bild einer gegliederten Ordnung. Was bisher als Stadt galt – dunkle Wohnungen, enge Straßen und dichte Bebauung –, wird aus den Plänen für die Städte von morgen hinausgezeichnet.

Auf einer Panoramazeichnung ist die ‚Stadt von morgen‘ mit ihren Bauten an den Horizont gerückt (Abb. 77). Die Auflockerung und Gliederung der städtebaulichen Strukturen löste den beengten Blick aus einem kleinen Hof Richtung Himmel und ermöglichte ein freies Schweifen über die Stadt als grüne Landschaft, ein Bildmotiv, das sich in zahlreichen Zeichnungen und Fotografien zur Propagierung eines grundlegenden Neuaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg wiederfindet.<sup>71</sup> Das beobachtet auch Sylvia Necker bei den (nicht umgesetzten) Aufbauplanungen der Brüder Luckard für den Bereich um den Berliner Zoo. Sie spricht von einer „visionären Leere“ in den Architekturzeichnungen, in denen sich „die radikalen Träume der Generation von Architekten, die schon seit den 1940er Jahren an den Wiederaufbauplanungen deutscher Städte arbeiteten“, manifestierten (Necker 2010, S. 128). „Und so vermisst man als Betrachter eine sichtbare Urbanität, wie wir sie aus den vor Menschen, Maschinen und Technik wimmelnden Architekturvisionen eines Ludwig Hilberseimer aus den 1920er Jahren kennen.“ (Ebd.)

Die Wahrnehmung und gleichzeitige diskursive Konstruktion der Abwesenheit urbaner Strukturen und der leeren, bereinigten, für eine neue Planung und

---

71 Vgl. entsprechend auch meine Medienanalyse einer Broschüre der Wohnungsaktiengesellschaft Linz (Hartmann 2012).

Bebauung bereitliegenden Fläche korrespondiert in den Wohnlehrmedien mit jenem neuen Wohnen, das sich von einer verteilten Überfülle an Gründerzeitmöbeln befreit hat. Weite und Offenheit wurden als Planungsziele formuliert, in denen die fantasierte urbane Leere wie eine glückliche Fügung, konkret der Ausgangspunkt für einen entsprechenden Neuaufbau und seine Möblierung erschien.

#### 2.1.4 Gegliedert und grün: Die neue Stadt als Landschaft

Die Fantasie, die Stadt auf leerem Boden gänzlich neu aufbauen zu können, brachte umfassende Baukonzepte hervor, die weit über realisierbare Möglichkeiten hinausgingen. Großflächige Pläne wurden entworfen, eindrucksvolle gesamtstädtische Umstrukturierungen und komplette Stadtneubebauungen visioniert, wobei insbesondere das Modell der sogenannten ‚Stadtlandschaft‘, einer idealisierten Verbindung von Stadt und Natur verfolgt wurde (u. a. Durth/Gutschow 1988, S. 207–218; Harlander 1999, S. 240–253).<sup>72</sup> Einen der diesbezüglich radikalsten Vorschläge, der hier beispielhaft genannt werden soll, machte der Architekt und erste Stadtbaurat der Nachkriegsverwaltung in Berlin Hans Scharoun, der mit seinem Planungskollektiv den Wiederaufbau Berlins als Stadtlandschaft im ‚Urstromtal‘ der Spree konzipierte (Durt/Gutschow 1988, S. 207–210; Durth 1999, S. 44f., 2007, S. 234; Frank 1983, S. 45–48). Der Öffentlichkeit vorgestellt wurde der ‚Kollektivplan‘ bzw. die Vision für die neue Stadt in einer Ausstellung unter dem Titel *Berlin plant – erster Bericht*, die im August 1946 im Weißen Saal des Berliner Stadtschlösses eröffnet wurde. Großformatige Tafeln zeigten ‚von Konzepten übergreifender Regionalplanung für den Großraum Berlin bis hin zu Modellen unterschiedlicher Wohnhaustypen [...] die Zukunftsvision der Gruppe um Scharoun‘ (Durt 1999, S. 44). Mit dem Ziel einer Auflösung der verdichteten Großstadt wurde hier, anschließend an verschiedene deutsche und internationale Planungsdiskussionen, nach den Prinzipien der *Charta von Athen* eine an der Topografie des landschaftlichen

---

72 Zu den utopischen Stadtplanungen etwa bezüglich Berlin vgl. auch die im Sammelband von Carsten Krohn vorgestellten, durchaus sehr unterschiedlichen Konzepten und Entwürfen (Krohn 2010).

Geländes orientierte Stadt als System von ‚Bändern‘ entworfen, deren nach Funktionen wie Wohnen, Gewerbe und Dienstleistungen gegliederte Bebauungsgebiete um eine grüne Mitte herum angeordnet waren.

Durth und Gutschow betonen, dass es sich bei einem solchen radikalen Neugestaltungsvorschlag, der über alle auch nach dem Krieg noch bestehenden Bauten, Stadtstrukturen und auch Eigentums Grenzen hinwegging und vom alten Berlin lediglich einige „museale Erinnerungsstücke“ im Stadtzentrum übrig lassen wollte (Sohn 2010), nicht um eine konkrete „Entwurfsvorlage zur Lösung drängender Aufgaben“, sondern um einen „Denkanstoß“, eine „Diskussionsgrundlage auf dem Weg zur neuen Stadt“ handelte (Durth/Gutschow 1988, S. 207, 210). Doch gerade auch wenn eine grundlegende Neuordnung der Stadtstruktur nicht realisierbar war und Pläne einer gesamtstädtischen Neustrukturierung der Stadt wohl eher als „eine weit vorpreschende Utopie, ein Versuch, die extreme Gegenposition zur Realität einzunehmen“ (Hackelsberger 1985, S. 32) zu verstehen sind, so finden sich in den Planungszielen einer Gliederung und Funktionstrennung der Stadtstrukturen, einer Schaffung von Nachbarschaften, einer Durchgrünung des Stadtraums und eines Wohnens in Licht, Luft und Sonne sowie nicht zuletzt einer sogenannten Verkehrsgerechtigkeit doch alle Leitmotive des Städtebaus in den 1950er Jahren wieder. Damit steht der „Kollektivplan [...] inmitten einer Diskussion, die mit leichten Akzentverschiebungen immer die gleichen Elemente variiert. Die Konzepte heißen bei [Walter] Schwagenscheidt ‚Raumstadt‘, bei [Hans Bernhard] Reichow ‚organische Stadtlandschaft‘, bei [Johannes] Göderitz, [Roland] Rainer und [Hubert] Hoffmann ‚gegliederte und aufgelockerte Stadt‘“ (Frank 1983, S. 48). Gleich wie, „Utopia, Gartenstadt, organische Stadt, das bezeichnet eine diskursive Formation [...]: daß über die Reorganisation des Raumes eine soziale Gemeinschaft geschaffen werden kann“ (Etzemüller 2010, S. 161).

In dem bereits mehrfach zitierten kleinen Heft des Karikaturisten Oswin (Oswald Meichsner), das zur *Interbau* 1957 erschien und das die Vorzüge der Stadt ‚von morgen‘ mittels Zeichnungen und kurzen Texten erklärt, heißt es, für ein gutes Wohnen müsse das „Verhältnis Stadt und Natur“ „neu geordnet werden“ (Oswin

1957, o. S.) Weiter wird erklärt: „Es ist nicht mehr ein Problem der Grünflächen in der Stadt selbst, vielmehr ein weiter reichendes Problem der Ordnung unserer Landschaft, der Beziehung von Stadt und Land und – nicht zuletzt um des Menschen willen – eine Frage der Beziehung von Stadt und Natur.“ (Ebd.) Wieder wird eine Beziehungsstörung attestiert, hier sind die Partner nicht wie in dem einleitend diskutierten Ratgeber von Grete Borgmann der Bewohner und seine Wohnung, nun sind es Stadt und Natur. Der Inszenierung der Großstadt als Verkörperung von Enge, Dunkelheit, Schmutz, Krankheit, Chaos, Hässlichkeit, Hektik, Instabilität, Zersplitterung und Künstlichkeit wird eine zeitlose und zyklische Natur gegenübergestellt als Sinnbild für Weite, Licht, Reinheit, Gesundheit, Ordnung, Schönheit, Ruhe, Stabilität, Ganzheit und Natürlichkeit, die in der Neuplanung der Städte nach dem Krieg Teil des urbanen Gefüges werden müsse. Mehr noch, die Grünfläche müsse „die Mitte der Stadt“ (ebd.), „das Gerüst der städtebaulichen Gliederung der Stadt sein“ (Rossow 1957, S. 331).

Die Idee der Stadtlandschaft bezog sich zugleich auf die Ebene einer Verbindung zwischen Natur und urbaner Bebauung als auch auf die einer Gliederung und Neuordnung der städtischen Strukturen. So sollte „aus Natur und Gebäuden, aus Niedrigem und Hohem, Engem und Weitem eine neue lebendige Ordnung“ entstehen (Scharoun, zit. n. Düwel 1995, S. 197). Die Landschaft, ein „immer vermittelte[s], mediatisierte[s] und kommunizierte[s] Gefüge“ (Nierhaus/Hoernes/Urban 2010, S. 13), erhielt in den Diskursen über die neue Stadt nach 1945 eine zentrale Rolle in der Figurierung einer idealisierten räumlichen wie sozialen Ordnung. Sie sei, wie Scharoun in seiner Rede zur Eröffnung der Ausstellung *Berlin plant – erster Bericht* erklärte, „für den Städtebauer ein Gestaltungsprinzip [...], um der Großsiedlungen Herr zu werden“ (zit. n. Lampugnani 2010, S. 618). Weiter sagte er: „Durch sie [die Stadtlandschaft] ist es möglich, Unüberschaubares, Maßstabloses in übersehbare und maßvolle Teile aufzugliedern und diese Teile so zueinander zu ordnen, wie Wald, Wiese, Berg und See in einer schönen Landschaft zusammenwirken.“ (Zit. n. ebd.) Die Stadt sollte gleich einer Landschaft geordnet werden. Das Zusammenspiel sich scheinbar auf natürliche Weise perfekt ergänzender und harmonisch zueinander passender Elemente (Wald,

Wiese, Berg und See) in einem ebenmäßigen Ganzen, einem quasi homogenen und natürlichen Raum, wurde zum Vorbild für die Gestaltung der neuen Stadt gemacht. Dabei wurde die urbane Raumordnung inklusive des darin angelegten sozialen Gefüges durch ihre Beschreibung als Landschaft naturalisiert, da Landschaft als „historische Repräsentationsfigur für Land und Territorium wie als Vergegenwärtigung von Natur im Ästhetischen“, wie Irene Nierhaus, Josch Hoenes und Annette Urban beschreiben, „verschiedene Strategien und Praxen der Verräumlichung von kulturellen und gesellschaftlichen Ordnungen [enthält], die in ihr als natürliche oder naturgegebene in Erscheinung treten“ (Nierhaus/Hoenes/Urban 2010, S. 11).

Die Naturalisierung der gebauten wie sozialen Ordnungen durch die Bezugnahme auf die Figur der Landschaft vollzog sich auf mehreren Ebenen. Fungierte Landschaft zum einen als ästhetische Figur einer natürlichen Ordnung, wurden mit ihr zum anderen Vorstellungen einer in Grünflächen auftretenden Natur als Teil des Stadtganzen angesprochen. Die Grünflächen von Gärten und Parks bildeten in Bildern und Texten, die die ‚neue‘ Stadt vorstellten, ein naturalisierendes Substrat – für die Bauten wie die sozialen Ordnungen ihrer Bewohner/innenschaft, sie breiteten sich, wie es Nierhaus für die Planung der Stadt nach 1945 beschreibt, „unter‘ allen und um alle Architekturen aus und bildet idealiter gemeinsam mit den Asphaltbändern der Verkehrsströme den Boden der Stadt. [...] Die ubiquitäre Grünfläche als Figur von Naturalität wird zur homogenisierenden ‚Seinslandschaft‘ der Nachkriegsgesellschaft“ (Nierhaus 2010, S. 35). Insbesondere Bilder der Familie und des familiären Wohnens wurden vielfach mit Verweisen auf die grüne Natur akzentuiert und hinterlegt. „In der Stadt von morgen erhält die Familie die zu ihrem Gedeihen notwendigen Lebensbedingungen. Kinder wachsen in dieser Stadt in naher Verbindung zur Erde und zur Natur auf“, heißt es etwa in dem Karikaturenschritt zur *Stadt von morgen* der *Interbau* 1957 (Oswin 1957, o. S.), entsprechende Zeichnungen führen die Konstellation vor. In Kapitel 4.8 werden Grünfläche und Garten als biopolitische Figuren einer Naturalisierung sozialer und räumlicher Ordnungen in den Medien der Wohnlehre weiter diskutiert.

Im Konzept der Stadtlandschaft diene Natur als Moment der Entstörung und Heilung. „Bringen wir die Natur in die Stadt, wird manches sich beruhigen. Manches wird gesunder werden, die Luft reiner, der Lärm geringer [...]“ (Kühn 1957, S. 326) Mit der Figur der gesunden Natur erhielt das Städtische eine „Metaphorik von Leben und Lebendigkeit“ (Peters 2008, S. 175), Peters spricht von einem neuen „Bio-Diskurs der Stadt“ nach 1945 (ebd.). In Bildern und Texten erhält die neue Stadt einen organischen Körper, dessen Wachstum nun aber – im Gegensatz zum Wuchern der alten Stadt – nicht ungeordnet und bedrohlich verläuft, sondern in gesunden Bahnen, in „grünen Adern“ (Rossow 1957, S. 332). Selbst der Verkehr in der neuen Stadt verläuft in einem wohlgeordneten System von Haupt- und Nebenstraßen, deren Anordnung wie die Verästelung eines Baumes gedacht wird (Peters 2008, S. 176f.).

Interessanterweise wurde das Grün im Stadtplanungsdiskurs nach 1945 sowohl als schon immer Dagewesenes, aus sich selbst heraus Richtiges und Gutes verhandelt wie gleichsam auch als ein Stadtelement, das einer sorgfältigen Planung und fachkundigen Anlage bedarf. Ein Topos in diesem Narrativ ist die Zerstörung des Grüns durch die alte städtebauliche Entwicklung, die eine ursprünglich vorhandene Natur verdrängt bzw. vernichtet habe. Auch in dieser Erzählung sind die Bombenzerstörungen der Katalysator für einen Prozess, in dem der Boden, der unter der alten Stadt verborgen gelegen habe, wieder ans Licht gebracht und damit die Voraussetzung für eine bessere Planung und Bebauung geschaffen würde. So heißt es im ersten Band der vierteiligen Hefreihe, die als Sonderveröffentlichung zur *Interbau* 1957 erschien: Die „städtische Bebauung [...] fraß sich Stück für Stück in die umgebende Landschaft hinein. Noch bevor jedoch ein aus der Krise der Großstadt notwendig werdender Umbau einsetzen konnte, wurde durch den Krieg das gewaltige Aggregat weitgehend zerstört. [...] Das weite Feld lag brach, und die besondere Situation Berlins in den ersten Jahren nach dem Krieg bewirkte, daß es – gleich anderen Teilen der Innenstadt – auf Jahre hinaus nicht bestellt werden konnte.“ (Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin/BDA 1957, S. 6) Die Stadt wandelt sich in dieser Erzählung von der zerstörten ursprünglichen Natur zum landwirtschaftlichen Acker, den man derart bestellen müsse, dass Stadt und Natur zusammen als ein landschaftliches Gefüge

entstehen könnten.

Im Bild einer Harmonisierung von Mensch und Natur durch das Raumgefüge Stadtlandschaft formuliert sich ein idyllischer Raum, der etwa im Beitrag von Erich Kühn zur *Interbau*-Sonderausstellung *die stadt von morgen* explizit angesprochen wurde, wenn dieser die Stadtlandschaft als ein „endlich verwirklichtes ‚Arkadien‘ in unserer Zeit“ erträumte, ähnlich der „Landschaft, in der Daphnis und Chloe sich liebten“ (zit. n. Harlander 1999, S. 252).<sup>73</sup> Solche Bezüge sind insofern bemerkenswert, als modernistische Planungsideale, die gerade auch im Anliegen einer ‚besseren‘ Gliederung der Stadt die Funktionalität urbaner Strukturen zum Ziel hatten, auf den ersten Blick konträr zu Idyllisierungsstrategien zu stehen scheinen. Wie sich jedoch im Verlauf dieser Studie noch zeigen wird, schließen sich in den Wohnlehrmedien die funktional gegliederte Stadt inklusive des darin ebenso funktional-modernen Wohnens und Vorstellungen des Idyllischen keineswegs aus. Vielmehr sprechen die Texte und Bilder des ‚neuen‘ Wohnens, der Wohnung ‚von heute‘ und der Stadt ‚von morgen‘ in ihren Harmonisierungen von Stadt und Landschaft, von Mensch und Natur zentrale Idyllenbilder an bzw. setzen diese idyllischen Bilder zur positiven Konnotation der vorgeführten stadt- und wohnräumlichen Anordnungen ein. Die Erzählung von einem Wohnen im Grünen, das mal mehr, mal weniger explizit mit der Figur des Einfamilienhauses mit Garten verbunden wurde, zieht sich als Subtext durch die Wohnlehrmedien – und das, obwohl diese auf der Ebene der praktischen Handlungsanleitungen mit ganz anderen Raummodellen, nämlich den kleinen Wohneinheiten des sozialen Wohnbaus operieren (mussten).

Im Folgenden sollen die baulichen Entwicklungen und die Debatten des Wiederaufbaus in den 1950er Jahren beleuchtet werden, in deren Kontext die untersuchten Wohnlehrunternehmungen entstanden.

---

73 Vgl. zu Arkadien als utopischer Landschaft in der Literatur Garber 2009.

## 2.2 Wohnungspolitik und Wohnbau in der frühen BRD

Der Behebung des enormen Wohnraummangels wurde in der Nachkriegszeit von allen politischen Kräften die höchste Priorität eingeräumt.<sup>74</sup> Die problematischen Wohnumstände wurden als Bedrohung für die gesellschaftliche Stabilität wahrgenommen, es gab Befürchtungen einer politischen Radikalisierung der am stärksten betroffenen Bevölkerungsgruppen, also insbesondere der Flüchtlinge und Vertriebenen (Schildt 1998b, S. 169). Dabei erfuhr der Eigenheimgedanke im gesamten politischen Spektrum eine besonders positive Bewertung hinsichtlich der Frage, wie eine nationale Stabilisierung und Restauration zu erlangen sei. Selbst die KPD verteilte als Aufruf zur ersten Bundestagswahl 1949 eine Flugschrift mit dem Titel *Trautes Heim – Glück allein* (ebd.), auf dessen Titelseite ein kleines Einfamilienhaus mit Garten zu sehen war (Abb. 174). Der hier abgebildete Wohnraum, das freistehende Häuschen mit Satteldach und Kamin, das unter einer lachenden Sonne auf der Wiese steht und zudem von einem eingezäunten Garten mit einem großen Baum umgeben ist, wurde in den Wohnlehrmedien der nächsten Jahre zum Symbolbild für gutes Wohnen schlechthin. Insbesondere in der Form eines illustratorischen Supplements zu Präsentationen ganz anderer Wohnformen (nämlich Geschosswohnungen im Mehrfamilienbau) fungierte diese Raumfigur – mal in der Form einer detailverliebten Zeichnung, mal in sehr reduzierter Abstraktion nur einzelner Elemente (insbesondere das spitze Dach) – als Bedeutungsträgerin spezifischer, mit dem guten Wohnen verbundenen Inhalte wie Familie, Zuhause, Heimat, Intimität, Individualität, Bodenständigkeit und Naturverbundenheit, wie in Kapitel 4 ausführlicher zu zeigen sein wird.

Ein weiterer Raumzusammenhang, der in diesem Kontext vielfach als positive Wohnform ins Bild gesetzt wurde, war die als lockeres Arrangement aus schmucken ziegelgedeckten Satteldachhäuschen imaginierte ‚Kleinsiedlung‘, die auf einem Plakat der SPD zur Bundestagswahl 1953 „persönliche Freiheit und wirtschaftliche Unabhängigkeit“ statt „Kollektivismus“ versprach (Abb. 175) oder auf einem Plakat der CDU zur niedersächsischen Landtagswahl 1947 als zwar

---

74 Zur Wohnungsbaupolitik in den Westzonen und der BRD siehe detailliert Schulz 1994.

urbane und doch in ein umhüllendes Grün gebettete Alternative zur sozialen „Vermassung“ in hohen grauen Bauten ins Bild gesetzt war (Abb. 173). Jedoch war ungeachtet der Idealisierung von Wohneigentum in Gestalt des Familienheims angesichts des extremen Wohnungsmangels allen Akteur/innen des Wiederaufbaus klar, dass an einem staatlich subventionierten Massenwohnbau kein Weg vorbeiführen und dass dieser in erster Linie in Form von Mietwohnungen im Geschossbau realisierbar werden würde (ebd.).

### 2.2.1 Sozialer Wohnbau nach dem Ersten Wohnungsbaugesetz 1950

Das Erste Wohnungsbaugesetz, das 1950 im deutschen Bundestag einmütig beschlossen wurde und am 27. April des Jahres in Kraft trat, machte den sozialen Wohnbau zu einer Priorität staatlichen Handelns.<sup>75</sup> Ihm wurde für die Behebung des Wohnraummangels die „tragende und vordringliche Rolle“ zugedacht. Daneben gab es den „steuerbegünstigten Wohnbau“ und den sogenannten freifinanzierten, durch allgemeine Steuervorteile unterstützten Wohnbau (Schulz 1994, S. 240). Paragraf 1 des Gesetzes bestimmte, dass „innerhalb von 6 Jahren möglichst 1,8 Millionen Wohnungen [...] geschaffen werden“ sollten, die „nach Größe, Ausstattung und Miete (Lasten) für die breiten Schichten des Volkes bestimmt und geeignet sind“ (§ 1 Abs. 1 I. WoBauG). Im Zentrum stand die auf Familien ausgerichtete „Kleinwohnung“. Zur Wohnungsgröße schrieb das Gesetz vor: „Die Wohnfläche der öffentlich geförderten Wohnungen soll mindestens 32 Quadratmeter und höchstens 65 Quadratmeter betragen.“ (§ 7 Abs. 1 I. WoBauG) Ausnahmen nach oben konnten für größere Familien und nach unten für Alleinstehende gemacht werden. Die durchschnittliche Wohnungsgröße für eine vierköpfige Familie im Neubau betrug im Jahr 1950 weniger als 50 qm (Schildt/Siegfried 2009, S. 101). Die Eigentumsform dieser Wohnungen wurden vom Gesetz nicht festgelegt, gefördert werden konnten Eigenheime ebenso wie Mietwohnungen in Ein- und Mehrfamilienhäusern, allerdings wurden aufgrund

---

<sup>75</sup> Zur Entwicklung der Baugesetzgebung in der frühen BRD und zu den politischen Debatten in diesem Feld, insbesondere zum sozialen Wohnbau, vgl. ausführlich Schulz 1994; Beyme 1999, S. 101–112.

der knappen finanziellen Ressourcen zunächst deutlich mehr Mietwohnungen im Geschossbau errichtet (Schildt 1998b, S. 170f.). „Für die breiten Schichten des Volkes“ meinte, dass sich der soziale Wohnbau nicht primär an den einkommensschwächsten Teil der Bevölkerung richtete, sondern viel breitere Bevölkerungskreise Anrecht auf die neuen Sozialwohnungen hatten. Zwar wurde eine ausgewählte Personengruppe – Vertriebene, Flüchtlinge, Heimkehrer u. a. – mittels des Lastenausgleichs beim Sozialwohnbau partiell bedacht, „aber insgesamt begünstigte dieser nicht so sehr ‚minderbemittelte‘ als vielmehr die Mittelschichten, also relativ gut verdienende Facharbeiter-, Angestellten- und Beamtenhaushalte“ (ebd., S. 172). Die Finanzierung einer Wohnung im sozialen Wohnbau war für einkommensschwache Gruppen im Vergleich deutlich schwieriger, so dass „überproportional Angestellte und gut verdienende Facharbeiter vom mittelständisch orientierten Massenwohnungsbau profitierten, während sozial schwächere Schichten der Bevölkerung zunächst in sehr viel beengteren und dürftigeren Wohnverhältnissen, im Altbaubestand oder Notwohnungen verblieben“ (Schildt 2007a, S. 15).

Hinsichtlich seiner Gestaltung folgte der Wiederaufbau deutscher Städte insgesamt durchaus unterschiedlichen Planungskonzepten und hatte in seiner Ausgestaltung alles aufzuweisen von detailgenauer Rekonstruktion zerstörter Altbauten über einen traditionsbezogenen ‚Anpassungsneubau‘ bis zur umfassenden Neugestaltung städtischer Strukturen nach ebenfalls bereits im Nationalsozialismus propagierten Maßgaben einer Auflockerung, Gliederung und Durchgrünung (Durth/Gutschow 1988, S. 214–218). Eine urbane Gestaltungsform, die auch für die allermeisten Wohnungen im sozialen Wohnungsbau gewählt wurde, war jedoch in besonderer Weise prägend: der Siedlungsbau, der, wie Werner Durth beschreibt, „größtenteils weiter den überkommenen Mustern [folgte], wie sie aus der Heimstätten-Bewegung der zwanziger Jahre in die Zeit des Nationalsozialismus übernommen und auch nach dem Zweiten Weltkrieg als scheinbar zeitlos gültige Bauformen weiterhin akzeptiert worden waren“ (Durth 1999, S. 53). Die Leitgedanken des Nachkriegswohnbaus, wie er in den 1950er Jahren realisiert wurde, waren somit alle bereits vor 1945 formuliert worden (Hafner 1993, S. 12). Die kleinen Mietwohnungen, in die die Nachkriegsbevöl-

kerung modern und kostensparend eingehaust werden sollte, entstanden vorwiegend als Siedlungen von drei- bis viergeschossigen Häuserzeilen, passend zum Sonneneinfallswinkel aufgestellt, mal mit flachen, oft mit spitzen, das kleine Einfamilienhaus zitierenden Dächern, mit dem „immergleiche[n] Grün“ (Schulz 1994, S. 346) zwischen den Gebäuden. Dabei wurden moderne Fertigungsmethoden rationalisierter und normierter Bauverfahren verbunden mit Gestaltungselementen besonders von Dach und Fassade, die traditionelle und regionale Stilelemente berücksichtigen sollten (Hafner 1993, S. 16–18; Nierhaus 1993). Wohnhochhäuser, wie sie einige Vertreter/innen des modernen Städtebaus befürworteten, blieben zunächst Ausnahmen. Diese fanden dann allerdings viel Beachtung, wie etwa die von den britischen Besatzungsbehörden ab 1946 bis 1956 am Hamburger Grindelberg gebaute Wohnhochhaussiedlung (Schildt 1988), deren Wohnräume der Öffentlichkeit mehrfach als möblierte Musterwohnungen vorgeführt wurden.

Ausstellungen waren ein wichtiges Medium, um ein großes Publikum mit den Gestaltungsleitbildern des sozialen Wohnungsbaus als Ideal eines für die breite Masse verfügbaren modernen Wohnens vertraut zu machen, wobei dabei sowohl der stark vertretene konventionelle Großsiedlungsbau als auch neue architektonische Konzepte präsentiert wurden. Die „erst[e] umfassend[e] Demonstration des neuen Wohnungsbaus“ war die Bauausstellung *Constructa* (Schulz 1994, S. 347), die vom 3. Juli bis 12. August 1951 in Hannover stattfand und mehrere (teils erst nach der Ausstellung errichtete) Neubausiedlungen sowie eine große Hallenschau mit eingerichteten Musterwohnungen umfasste. Die Gestaltung der Stadt und die des Wohnungsinnenraums wurden hier deutlich als miteinander verbundene Themen vorgeführt. Zu Beginn der 1950er Jahre wurden des Weiteren vom Wohnungsbauministerium zahlreiche Wettbewerbe ausgelobt, deren Gewinner/innen in Versuchs- und Modellbauten vorbildhafte Sozialwohnbauten präsentieren sollten. Der bedeutendste dieser Wettbewerbe wurde 1951 zusammen mit der ECA<sup>76</sup>-Sondermission für Siedlungsbautwürfe zur Errichtung in 15

---

76 ECA steht für Economic Cooperation Administration, die Verwaltungsinstanz für das European Recovery Program (ERP), die die Gelder aus dem Marshall-Plan verwaltete.

deutschen Städten ausgeschrieben. Die aus den Einreichungen ausgewählten Konzepte wurden als sogenannte „Versuchssiedlungen“ mit insgesamt rund 3.300 Wohnungen über den Verlauf der nächsten Jahre mit Marshallplan-Mitteln in Höhe von 37,5 Millionen DM gebaut.<sup>77</sup> Die Pläne der Siedlungsbauten wurden veröffentlicht und analysiert und die Ergebnisse anschließend vom Bundesministerium für Wohnungsbau veröffentlicht (Wandersleb/Schoszberger 1952; Wandersleb 1953, 1958). Die Wohnbauausstellung des Marshallplans 1952 in Bonn zeigte 90 preisgekrönte Entwürfe in Modellen, Plänen und Zeichnungen, wobei es insbesondere auch um die Ausstattungen der Wohnungen ging. Städtebauliche Ausstellungen in der frühen Nachkriegszeit hatten das „erklärt[e] Ziel [...], die Öffentlichkeit ‚aufzurütteln‘, um sie für den Wiederaufbau zu interessieren und aktiv zu beteiligen. Es sollte eine ‚Brücke vom Fachmann zum Laien‘ geschlagen werden: Mehr und mehr traten stark pädagogisierende Ausstellungen in den Vordergrund, welche die Grundlagen des proklamierten Städtebaus so aufbereiteten, dass der Inhalt leicht vom Publikum rezipiert werden konnte“ (Wagner-Conzelmann 2007b, S. 17).

## 2.2.2 Wohnungspolitik als Familien- und Eigentumspolitik:

### Die Gesetzesnovellierung 1953 und das Zweite Wohnungsbaugesetz (Wohnungsbau- und Familienheimgesetz) 1956

Kritik erfuhr der frühe soziale Wohnbau von konservativer Seite und insbesondere von der Katholischen Kirche. Obwohl die Kleinwohnungen explizit für Familien geplant und auf kleinfamiliäre Lebensmuster ausgerichtet waren, wurden sie von ihren Kritiker/innen als familienfeindlich verurteilt. Familienleben könne in ihnen nicht gedeihen, im Gegenteil, die knappen Raumschnitte und die Tatsache, dass es vor allem Mietwohnungen waren, brächten eine „Schrumpf-Familie“ (zit n. Schildt/Siegfried 2009, S. 103) hervor. Die Familie, vom zuständigen christdemokratischen Minister Franz-Josef Wuermeling klar als „erste Ordnungszelle und Grundlage der Gesellschaft“ benannt (Wuermeling 1953,

---

<sup>77</sup> Siehe zu den Ausschreibungen, Einreichungen und Umsetzungen in diesem Programm: Höhns 1983; Durth 1999, S. 60–63; Beyme 1999, S. 93–96; Harlander 1999, S. 270–274.

S. 248), müsse in großzügiger bemessenen Eigenheimen beheimatet werden, die möglichst in Form freistehender Einfamilienhäuser in Kleinsiedlungen ausgeführt werden sollten. Solche Forderungen sind vor dem Hintergrund zu sehen, dass Sozialwissenschaftler/innen in den frühen Nachkriegsjahren eine große Instabilität der Institution Familie diagnostizierten und vor der Auflösung des familialen Zusammenhalts warnten. Als Gefahr wurden vor allem „die oft mißlingende Wiedereingliederung des aus dem Krieg heimkehrenden Mannes in die selbständig und ihm fremd gewordene Restfamilie“ gesehen (Niehuss 1998, S. 316), in der die Ehefrau und Mutter für mehrere Jahre die „Verantwortung für den Existenzkampf“ übernommen hatte, sowie der sogenannte „Frauenüberschuss“ – 1950 kamen 100 Frauen im Alter von 25 bis 39 Jahren auf 81 gleichaltrige Männer (Schildt/Siegfried 2009, S. 26). Der Soziologe Helmut Schelsky betonte in seiner bekannten Bestandsaufnahme der deutschen Nachkriegsfamilie ebenfalls deren besondere Belastung aufgrund der Kriegsfolgen, doch beurteilte er die Familie der 1950er Jahre zugleich als jenen „Stabilitätsrest in unserer Gesellschaftskrise“ (Schelsky 1953, S. 13), den auch Wuermeling ansprach und den es, so die Kritiker/innen des Massenwohnbaus, durch eine entsprechende Wohnungsbaupolitik zu stützen gelte.<sup>78</sup>

Mit fortschreitendem Wiederaufbau „rückte die gesellschaftspolitisch begründete Eigenheim-Förderung in den Vordergrund“ (Schildt 1998b, S. 174). Bundeskanzler Konrad Adenauer hatte bereits 1950 in einer Rede vor dem Deutschen Bundestag die „Schaffung von Eigenheimen und Kleinsiedlungen als den sozial wertvollsten und am meisten förderungswürdigen Zweck staatlicher Wohnungsbau- und Familienpolitik“ bezeichnet (zit. n. Zehnder 2006, S. 597). Als explizites Regierungsvorhaben formulierte er in seiner Regierungserklärung zum Auftakt der zweiten Legislaturperiode 1953: „Um ein gesundes Familienleben zu stärken und seine ideellen Werte unserer heranwachsenden Jugend zu geben, wird die Bundesregierung in den nächsten Jahren in erster Linie den Bau von Eigenheimen, Kleinsiedlungen und Eigentumswohnungen fördern.“ (Zit. n. Schildt 1998b,

---

78 James Chapel (2017) stellt in seiner Analyse bundesdeutscher Familienbilder und damit verbundener Moralvorstellungen die politisch durchaus sehr unterschiedlichen Standpunkte Wuermelings und Schelskys einander gegenüber.

S. 174) Dieses Ansinnen fand noch im selben Jahr einen ersten Ausdruck in der Novellierung des Wohnungsbaugesetzes, das ab da – weiterhin unter der Maßgabe, die „Wohnbedürfnisse der breiten Schichten des Volkes“ zu fördern – der Förderung von Eigenheimen, Kleinsiedlungen und Kaufeigenheimen im sozialen Wohnungsbau einen tendenziellen Vorrang vor der Subventionierung von Mietwohnungsbauten gab (Schildt 1998b, S. 174; Schulz 1994, S. 281).

Auch wenn nach der Novellierung der Anteil an Zweizimmerwohnungen im sozialen Wohnbau zurückging und jener an Dreizimmerwohnungen stieg, blieb doch der Eigenheimbau bezüglich einer staatlichen Subventionierung zunächst weiterhin hinter dem Mietwohnbau zurück (Krummacher 1988, S. 452; Harlander 1999, S. 264). Mit dem Ziel, dies zu ändern, formierte sich in der CDU in Zusammenarbeit mit der katholischen Kirche, insbesondere dem Katholischen Siedlungsdienst unter Prälat Franz Wosnitza, eine machtvolle Eigenheimbewegung (Schulz 1994, S. 255–266). Zentrale Figur dieser Bewegung war Paul Lücke, ab 1950 Vorsitzender des Bundestagsausschusses für Wiederaufbau und Wohnungswesen und ab 1957 Bundesminister für Wohnungsbau. Er war „eine dominierende Persönlichkeit mit großer Durchsetzungskraft“, stand in enger Verbindung zu katholischen Organisationen und kirchlichen Personen, u. a. Franz Wosnitza, und wurde als „unangefochtene Stimme der Union in der Wohnungspolitik“ (ebd., S. 203) rasch der „wohl einflussreichste Wohnungspolitiker des Wiederaufbaus bis in die 1960er Jahre hinein“ (Harlander 1999, S. 264). Schulz fasst Lückes wohnungspolitische Ansichten folgendermaßen zusammen: Sein „Denken wurde nicht von den Zielen bestimmt, das herrschende Wohnungselend möglichst rasch durch den Bau einfacher, kleiner, preiswerter Wohnungen zu überwinden, die wirtschaftlichen Voraussetzungen für die Ankurbelung der Bautätigkeit zu schaffen und diese sozialpolitisch auszutarieren. Maßstab für Lückes wohnungspolitisches Ideal waren vielmehr ‚der Mensch und die Familie – der Mensch als Gottes Ebenbild und die Familie so, wie der Herrgott sie wünscht‘. Wohnungspolitik war für Lücke unmittelbar Familien- und Eigentums politik. [...] Die optimale Verwirklichung des ‚familiengerechten Heims‘ sah Lücke in der Kleinsiedlung – dem freistehenden Einfamilienhaus, bestehend aus Küche, großem Wohnzimmer, Elternschlafzimmer, mehreren Kinderzimmern,

Bad und Wirtschaftsräumen, umgeben von etwa einem Morgen Land zur landwirtschaftlichen Nutzung. Die zweitbeste Lösung sah Lücke im Reiheneigenheim mit 400 bis 600 qm Gartenland.“ (Schulz 1994, S. 259) Zentral bei diesen Konzepten war Lücke und seinen Mitstreiter/innen die Verbindung der Wohnenden zum Boden. Ein Fehlen dieser Verbindung zum eigenen Grund, der als nutzbares Land selbst zu bestellen sei, sei „eine der wesentlichsten Ursachen der Proletarisierung unserer Massen“ (Lücke, zit. n. Schulz 1994, S. 259). Das Eigenheim, das aus „besitzlosen Proletariern verantwortungsvolle Staatsbürger“ machen sollte (Lücke, zit. n. Brunhöber 1983, S. 187), sei als Wohnung im Geschossbau deutlich weniger geeignet, insbesondere nicht als Wohnraum für Familien. Denn diese Wohnform töte den „Willen zum Kind“, zwinge zu „Empfängnisverhütung, Abtreibung und Entsittlichung“ und führe damit zum „biologischen Volkstod“ (Lücke, zit. n. Schulz 1994, S. 260). So explizierte Lücke seine Wohnungspolitik als biopolitische Unternehmung, in der sich die durch den Nationalsozialismus belasteten Begriffe mit christlichen Inhalten verbunden scheinbar problemlos weiterverwenden ließen (Harlander 1999, S. 264).

Das Ergebnis der Bemühungen der Eigenheimbewegung war ein Zweites Wohnungsbaugesetz, dessen Entwurf die CDU/CSU-Bundestagsfraktion bereits parallel zur Novellierung des Ersten Wohnungsbaugesetzes im Bundestag eingebracht hatte und das am 27. Juni 1956 schließlich verabschiedet wurde. Es enthielt im Titel den Klammerzusatz „Wohnungsbau- und Familienheimgesetz“. Das ‚Familienheim‘ wurde so offizieller Begriff nicht nur der Politik, sondern auch der Gesetzessprache. Das ‚Familienheim‘ bezeichnete, so der von der CDU/CSU beantragte Gesetzesentwurf vom November 1952, „ein Wohnhaus mit Garten oder sonstigem nutzbarem Land, das dazu bestimmt und der Bauform nach geeignet ist, einer Familie als Heim zu dienen und im Eigentum [...] der darin wohnenden Familie steht. [...] Das Familienheim kann als freistehendes Einzelhaus, als Doppel- oder Reihnhaus erstellt werden.“ (CDU/CSU 1952) In die verabschiedete Version des Gesetzes konnte der Garten nicht als notwendiger Bestandteil aufgenommen werden, er sollte aber „nach Möglichkeit“ zum Haus gehören (§ 7 Abs. 1 II. WoBauG). Dieses Zweite Wohnungsbaugesetz legte den Schwerpunkt vor allem auf die Verteilung der Subventionsgelder: Die Mittel zur

Förderung des Wohnbaus sollten vorrangig den als Eigentum konzipierten ‚Familienheimen‘ zukommen und erst danach dem Mietwohnungsbau (Schulz 1994, S. 288). Mithilfe dieser Förderung stieg der Anteil von Ein- und Zweifamilienhäusern im Neubau deutlich an, zwischen 1952 und 1961 bezogen circa 1,5 Millionen Familien ein Eigenheim (Schildt 1998b, S. 175), wobei diese ‚Familienheime‘ sich größtenteils in kleineren Gemeinden und in Stadtrandgebieten befanden, während in den Großstädten weiterhin der Massenwohnungsbau dominierte (Schildt 2007a, S. 16).

Zusammenfassend ist hier festzuhalten, dass es in den Bemühungen der rechtlichen Verankerung zur Errichtung von Wohnraum im bundesdeutschen Wiederaufbau, wie in der Einleitung bereits angesprochen, nicht allein darum ging, fehlenden Wohnraum wieder instand zu setzen bzw. über Neubauten sicherzustellen. Vielmehr wurde Wohnbau mit besonderer Ausdrücklichkeit als zentrales Werkzeug zur Etablierung einer spezifisch geformten sozialen Gemeinschaft verhandelt. Die Debatten über die ideale architektonische Gestaltung des im Wiederaufbau zu schaffenden Wohnraums waren dementsprechend in erster Linie gesellschaftspolitisch ausgerichtete Auseinandersetzungen mit deutlichen biopolitischen Interessen. Als Vermittler und Verbreiter dieser Debatten fungierten maßgeblich die zahlreichen in dieser Untersuchung vorgestellten Initiativen und Medien, die ein ‚richtiges‘ Wohnen lehrten.

### 2.3 „Dagegen stemmen, dass die Wände sich zusammenschieben“: Initiativen und Akteur/innen der Wohnlehre in der frühen BRD und die Politiken ihrer Gestaltungsdiskurse

Nachdem die Schäden durch die Kriegszerstörungen nicht nur Gebäude, sondern vielfach auch das Mobiliar betrafen (Schulz 1994, S. 33) und die Bewohner/innen der neuen Sozialwohnbauten zudem damit konfrontiert waren, dass noch brauchbare Einrichtungsstücke aufgrund ihrer an den wesentlich größeren Altbauwohnungen orientierten Abmessungen nicht gut in die kleinen neuen Zimmer passten, beinhaltete die Frage, „Wie wohnen?“ nicht nur die nach dem gebauten Raum, sondern ebenso die nach seiner Einrichtung. Von Fachleuten

wurde gefordert, den sozialen Wohnbau durch einen „sozialen Möbelbau“ zu vervollständigen,<sup>79</sup> und ein Großteil der Wohnlehrmedien befasste sich mit der Frage, wie die neuen kleinen Wohneinheiten am besten zu möblieren wären. So schreibt beispielsweise Hans Stolper, der Architekt, der 1953 für die Auswahl der Einrichtungsgegenstände im Wohnlehrprojekt *Richtig wohnen helfen* der Gemeinnützigen Wohnungs- und Siedlungsbaugenossenschaft Gewobag in Frankfurt zuständig gewesen war (siehe Teil II, D), in dem 1954 erschienenen Ratgeber *Wir richten unsere Wohnung ein*: „Seit dem Kriege bauen wir Wohnungen, die sich wesentlich von den vor dem Kriege gebauten unterscheiden. Daran wird sich in den nächsten Jahren kaum etwas ändern lassen. [...] [Es] geschieht jedoch nur wenig, um den Menschen zu zeigen, wie diese Wohnungen neuer Art am besten benutzt, das heißt eingerichtet werden. Was bisher fehlt, ist eine *Anweisung für den richtigen Gebrauch der kleinen Wohnung*.“ (Stolper 1954, S. 9) Er stellt in seinem Buch Einrichtungsvorschläge für 45 Grundrisse vor und betont, „tatsächliche“ Wohnproblematiken lösen zu wollen: die „Einrichtungsaufgaben, die gewählten Familienzusammensetzungen mit ihren besonderen Wünschen und Bedürfnissen sind dem Verfasser von seiner Arbeit her bekannt“ (ebd.). Außerdem würden „nur Einrichtungsgegenstände verwendet, die laufend hergestellt werden, die der Handel also beschaffen kann“ (ebd.), wobei keine finanzielle Gegenleistung der herstellenden Firmen für die Berücksichtigung ihrer Möbelstücke in dem Ratgeber erfolgt sei, um „jene Unabhängigkeit zu wahren, die der Leser, der sich beraten lassen will, bei einer Veröffentlichung wie der vorliegenden mit Recht erwarten darf“ (ebd., S. 10).

Für viele Bundesbürger/innen waren die 1950er Jahre eine Zeit, in der Einrichtungsgegenstände und Hausratsdinge ersetzt, erneuert und ergänzt wurden. Der

---

79 Etwa erklärt das Sozialwerk für Wohnung und Hausrat in dem Buch *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* (1953) man müsse, um den sozialen Wohnungsbau erfolgreich umsetzen zu können und ihm zu Anerkennung sowohl unter Fachleuten als auch innerhalb der Bevölkerung zu verhelfen, nicht nur gut geschnittene Wohnungen bauen, sondern auch Möbel produzieren, die auf deren Raummaß abgestimmt sind, die kleinen Grundrisse so gut wie möglich nutzbar machen und damit eine gute Bewohnbarkeit der Sozialwohnungen beweisen können (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953, S. 6). Schildt und Siegfried weisen außerdem hin auf Heinrich Härle: *Der soziale Möbelbau, Bauen und Wohnen*, Jg. 5, 1950, H. 5, 335–340 (Schildt/Siegfried 2009, S. 102).

sozialhistorisch beispiellose Prozess des wirtschaftlichen Aufstiegs und der damit verbundenen Wohlstandssteigerung, der ab der Währungsreform 1949 langsam anließ und sich Ende der 1950er Jahre deutlich beschleunigte (Wildt 1998; Abelshauer 1987, S. 56–60), eröffnete breiten Bevölkerungsschichten neue Konsummöglichkeiten, die mit deutlichem Schwerpunkt auf den Bereich Wohnen gelegt wurden. In den 1950er Jahren stiegen die Ausgaben für Hausrat sehr stark, im Vergleich zu anderen Ausgaben (Kleidung, Miete, Essen, Kosmetik) sogar überdurchschnittlich an, „bis 1960 um mehr als das Dreifache“, womit sie „eine höhere Zuwachsrate als die Einkommen insgesamt“ hatten (Wildt 1998, S. 277). Zwischen 1950 und 1954 gaben Arbeitnehmer/innenhaushalte einen besonders großen Anteil des ihnen zur Verfügung stehenden Geldes für Möbel und andere Einrichtungsgegenstände aus (ebd.), wobei in diesen Jahren zunächst hauptsächlich Dinge ersetzt wurden, die durch den Krieg verloren gegangen oder beschädigt worden waren, bevor es ab Ende der 1950er Jahre für das Gros der Bevölkerung möglich wurde, darüber hinaus weitere Konsumgüter anzuschaffen, „d.h. sich ein Stück Wohlstand zu leisten“ (ebd., S. 282).<sup>80</sup> Auch wenn also „die Errungenschaften der Konsumgesellschaft [...] in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre noch lange nicht für jedermann greifbar“ waren (Abelshauer 1987, S. 31), so hatte sich doch bereits Anfang der 1950er Jahre etwas verändert: „Optimismus breitete sich aus, all [die] Errungenschaften der Konsumgesellschaft in absehbarer Zeit erarbeiten zu können, zumal das ‚Traumziel‘ noch nicht das Auto, sondern erst der elektrische Kühlschrank war.“ (Ebd.)

Der Fokus des bereits umsetzbaren oder bald erreichbaren Konsums lag auf den Dingen des Wohnalltags, auf Möbeln, Hausrat und Haushaltsgeräten. Klaus-Jürgen Sembach beschreibt die 1950er Jahre als das am meisten „dingliche“ Jahrzehnt (Sembach 1998, S. 8). Ähnlich bemerkt Betts eine besondere Beziehung zwischen den Menschen und ihren Dingen in der westdeutschen Kultur der 1950er Jahre. Betts stellt fest, dass die Beschäftigung mit den Gegenständen des Alltags in dieser Dekade einen zentralen Stellenwert in der Bildung einer westdeutschen Identität erhielt (Betts 2007, S. 3). Das trifft auf verschiedenen

---

80 Zum Konsum- und Sparverhalten vgl. auch Schildt 1995, S. 79–108.

Ebenen zu, auf individuell-familialer sowie auf staatlich-nationaler: Für diejenigen, die sich nach dem Krieg neu einrichteten, war die Ausstattung der Wohnung ein elementares Zeichen einer wiedererlangten Normalität. Für die BRD wurde die Präsentation von Mobiliar und anderen Einrichtungsgegenständen auf internationalen Ausstellungen im Ausland (insb. den *Triennalen* in Mailand ab 1954 und der *Weltausstellung* in Brüssel 1958) zur Plattform, auf der sich das Land als moderne Nation zur Schau stellte. Die Fähigkeit, Wohnungen für alle zu schaffen, und vor allem, darin ein ‚richtiges‘ Wohnen zu erreichen, wurde zum wichtigen Beweis der erfolgreichen Staatsführung in der jungen Demokratie. Bezüglich der ästhetischen Inszenierungen des Wohnens spielten politische Positionierungen im Kalten Krieg eine wesentliche Rolle. Es galt, eine auf die Familie als Kernstück einer stabilen Gesellschaft ausgerichtete Kultur der ‚guten Form‘ und des ‚richtigen‘ Wohnens zu schaffen, die das Ideal einer westdeutschen Moderne vor den Gefahren und Bedrohungen eines verteufelten amerikanischen Materialismus auf der einen Seite und eines gefürchteten Kommunismus auf der anderen bewahren sollte. Die auf die Familie und insbesondere auf die in ihrem Zentrum verortete Hausfrau ausgerichteten Konsumangebote, denen die Wohnlehrmedien als Werbeträger dienten, entwarfen und regulierten Vorstellungen einer re-stabilisierten westdeutschen Gesellschaft mit normativen Geschlechtermodellen (Carter 1997).

In den 1950er Jahren entwickelte sich in der BRD eine sehr umfassende, von Christopher Oestereich im Detail nachgezeichnete Produktgestaltungsdebatte (Oestereich 2000b), in der, entlang von Begrifflichkeiten und Maßgaben wie ‚formschön‘, ‚zweckdienlich‘ und ‚materialgerecht‘ – anknüpfend an Diskussionen aus den 1920er Jahren, eine Auseinandersetzung über eine Erziehung zu einer funktionalen ‚guten Form‘ geführt wurde (auch Betts 2007, S. 178–211). Analog zu den stadtplanerischen Diskursen wurde auch im Feld der Produktgestaltung der Neuanfang als *Tabula rasa* imaginiert. In der Zeitschrift *Bauen und Wohnen* schrieb 1948 der Künstler Walter Dexel, der eine Sammlung zu ‚vorbildlichem Hausgerät‘ anlegte und dazu auch publizierte: „Wie auf so vielen anderen Gebieten stehen wir auch auf dem der Formerziehung vor einem neuen Anfang. Heute gilt es, den Menschen erst einmal wieder zu zeigen, was material- und

werkgerecht und was gut und schön ist. Die Jugend hat das überhaupt noch nicht erfahren können. Die ältere Generation hat wenigstens noch eine Erinnerung daran.“ (Dexel 1948, S. 240)

Vor dem Hintergrund der rasch wieder in Gang kommenden Möbelindustrie und des steigenden Möbel- und Einrichtungskonsums traten in den 1950er Jahren diverse Initiativen und Organisationen auf den Plan, die sich sowohl in der Pflicht sahen, die Bevölkerung über die ‚richtige‘ Wohnungseinrichtung aufzuklären und zu belehren, als auch das Ziel verfolgten, den Platz des industriellen Designs in Westdeutschlands erstarkender Wirtschaft zu sichern und im Ausland bekannt zu machen, insbesondere auch über Ausstellungen. Darunter waren ab 1951 der Arbeitskreis für industrielle Formgebung beim Bundesverband der deutscher Industrie (BDI) in Köln (1955 umbenannt in Gestaltkreis im BDI e.V. Köln), ab 1952 das Institut für neue technische Form in Darmstadt, ab 1953 die Zentralstelle für die Förderung der deutschen Wertarbeit e.V. in Hannover, ab 1954 der Verein Industrieform e.V. in Essen sowie viele andere mehr.<sup>81</sup> Drei Institutionen waren für die Wohnlehre von besonderer Bedeutung: der Deutsche Werkbund, der Rat für Formgebung und die Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk.

### 2.3.1 Deutscher Werkbund

Der Deutsche Werkbund, der in der Forschungsliteratur als die wichtigste deutsche Institution in der Unternehmung einer Geschmackserziehung auf dem Gebiet des Wohnens gewertet wird und sich selbst als das „Formgewissen des deutschen Volkes“ (Deutscher Werkbund 1949g, S. 38) bezeichnete, blickte nach dem Zweiten Weltkrieg auf eine sehr erfolgreiche Geschichte in den 1910er und 1920er Jahren zurück, als sein Netzwerk von Personen aus den Bereichen Kunst, Architektur, Industrie, Handwerk, Handel, Publikations- und Museumswesen ein national wie international bedeutsames Forum für Debatten um das Verhältnis von Kunst und Gewerbe und für Reformbemühungen gewesen war.<sup>82</sup> Nachdem

---

81 Zur Arbeit der diversen Institutionen von Arbeitskreisen der Industrie bis zu Frauenverbänden vgl. Oestereich 2000b; Betts 2007; Selle 2007, S. 219–254; Aynsley 2009, S. 145–156.

82 Zu den ersten Jahrzehnten des Deutschen Werkbunds vgl. u. a. Campbell 1981; Junghanns 1982; Schwartz 1996. Überblickend zur Werkbundgeschichte 1907–2007 siehe Nerdinger

der Verein im Nationalsozialismus zunächst unter nationalsozialistische Leitung gestellt<sup>83</sup> und 1938 schließlich aufgelöst worden war, gab es in den ersten Nachkriegsjahren zunächst regionale Neugründungsinitiativen, bevor im September 1950 die offizielle Neugründung des „Deutschen Werkbund e.V.“ als Bundesverband erfolgte. Bereits im Frühjahr 1947 erschien in der ersten Ausgabe der neu gegründeten Zeitschrift *Baukunst und Werkeform* ein von Werkbundmitgliedern verfasster Aufruf, in dem Leitgedanken für den Aufbau der Städte und die Gestaltung von Architektur und Mobiliar formuliert waren (Deutscher Werkbund 1947). Er ist mit „Grundsätzliche Forderungen“ überschrieben und beginnt so: „Der Zusammenbruch hat die sichtbare Welt unseres Lebens und unserer Arbeit zerstört. Mit einem Gefühl der Befreiung glaubten wir damals, wieder ans Werk gehen zu können. Heute nach zwei Jahren erkennen wir, wie sehr der sichtbare Einsturz nur Ausdruck der geistigen Zerrüttung ist, und könnten in Verzweiflung verharren. Wir sind auf den Grund der Dinge verwiesen, von da aus muß die Aufgabe neu begriffen werden.“ (Ebd.)

---

2007. Die Nachkriegsgeschichte des Werkbunds ist insbesondere in den Sammelbänden von Gerda Breuer (2007a) und Winfried Nerdinger (2007) aufgearbeitet worden, weitere wichtige Texte finden sich im Sammelband des Werkbundarchiv – Museum der Dinge (2008).

- 83 Die Leitung des Deutschen Werkbunds im Sinne des NS-Regimes hatten der Architekt Carl Christoph Lörcher und der Gestalter Hermann Gretsch übernommen, beide Mitglieder der NSDAP. Hermann Gretsch ist eine der Figuren, an deren Arbeitsbiografie die Kontinuitäten aus dem Nationalsozialismus in die frühe Bundesrepublik gerade auch im Bereich Produktgestaltung und Wohndesign sehr deutlich aufzuzeigen sind. Gretsch war 1933 in die NSDAP eingetreten, hatte als Gestalter mit zahlreichen Aufgaben in kulturellen Organisationen des Nazi-Regimes Karriere gemacht und konnte nach 1945 problemlos weiter als tonangebender Designer erfolgreich tätig sein, ungeachtet der Tatsache, dass sich sein Werdegang kaum in die große Erzählung eines absoluten Neuanfangs nach dem Krieg einpassen ließ. In der Wohnlehre der 1950er Jahre taucht er insbesondere als Gestalter der Porzellanfirma Arzberg auf, seine Entwürfe wurden in zahllosen Wohnbeispielen der Nachkriegszeit als Exempel für gestalterisch erstklassiges und zeitloses Gebrauchsgut gehandelt, mit dem das neue Wohnen ausgestattet werden sollte, so z. B. in dem Lehrfilm *Der schön gedeckte Tisch* (1952) des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (siehe Kapitel 7) oder als Ergänzung von Möbelpräsentationen in der Publikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* (1953) des Sozialwerks für Wohnung und Hausrat (siehe Kapitel 6.2.1) vorgeführt. Seine Arbeit als Gestalter für die Firma Arzberg hatte er 1930 begonnen, bis zu seinem Tod 1950 blieb er dort als künstlerischer Leiter tätig. Kritik an seiner Beteiligung an der NS-Politik blieb aus. Selbst in den heutigen Geschichtsschreibungen, auch jenen der Firma Arzberg selbst, wird Gretsch als einer der zentralen Geburtshelfer der westdeutschen Nachkriegsmoderne gefeiert, so etwa auch in der Präsentation der eigenen Firmengeschichte auf der Website der Firma Arzberg (<https://www.arzberg-porzellan.com/de/cms/unternehmen/marke/die-arzberg-geschichten>, 13.3.2023). Zur Hermann Gretschs Karriere, Gestaltungen und politischer Gesinnung vgl. Zentek 2009; Eisen 2007; Cremer-Thursby 1996.

Eine Aufgabe, an der sich „für unser Volk [...] Sein und Nicht-Sein“ entscheide (Ebd.). In einer dramatischen, „fast biblischen“ Sprache (Lampugnani 2010, S. 615), mit der es gelang, den gerade erst Vergangenheit gewordenen deutschen Faschismus ungenannt und die Auswirkungen des Kriegs wie einen Schicksalsschlag klingen zu lassen, werden in dem kurzen Text die zerstörten Städte zum Abbild eines geistigen Zustands der Menschen, die in ihnen leben. In fünf Punkten werden die Forderungen zusammengefasst. Sie beginnen mit dem Aufruf, die Städte „beim Aufbau zu einem gegliederten Verband in sich lebensfähiger, überschaubarer Ortsteile“ zu machen, wobei im zweiten Punkt betont wird, dass „[d]as zerstörte Erbe [...] nicht historisch rekonstruiert werden“ dürfe, sondern stattdessen „nur für neue Aufgaben in neuer Form erstehen“ könne. Die weiteren Punkte betreffen „unser[e] Landstädte mit ihren alten Bauten und Straßen“ als den „letzten sichtbaren Kündern deutscher Geschichte“, in denen „eine lebendige Einheit aus dem alten Gefüge und modernen Wohnquartieren und Industriebauten gefunden werden“ müsse, sowie das „deutsche Dorf“, wo „die völlige Umschichtung“ ebenfalls einen „planmäßigen Aufbau“ verlange (Deutscher Werkbund 1947). Im abschließenden Punkt des Aufrufs geht es um die künftige Gestaltung von „Wohnbauten und [...] öffentlichen Gebäude[n], [...] Möbel[n] und Gerät“, für die „statt Überspezialisierung oder kümmerlicher Notform das Einfache und Gültige“ zu suchen sei (ebd.). Dieser letzte Punkt sollte in den Folgejahren und in der gesamten kommenden Dekade im Vordergrund der Werkbundarbeit stehen.

Auf der Herbsttagung des Verbands 1949 klagte Hans Schwippert, einer der wichtigsten Protagonisten des Deutschen Werkbunds: „Es ist schlimm, dass die grosse Wohnung uns so viel an klotzigen und oft barocken Möbelgarnituren hinterlassen hat und schlimmer, dass sie noch immer weiter angepriesen und angefertigt werden.“ (Schwippert 1949) Das Problem waren aus seiner Sicht (und der vieler anderer) nicht in erster Linie die neuen kleinen Wohnungen, sondern die alten Möbel der Wohnungen des 19. Jahrhunderts, deren „Abmessungen verschwenderisch“ seien und deren „Unsinn“ von „Garnituren“, „Kredenz“ und „Herrenzimmer“ „unsere Wände [...] immer näher zusammen[rücken]“ ließen (ebd.). Die klaustrophobische Szenerie ruft Bilder der mit einem Eigenleben

versehenen Dingfülle auf, die bereits durch die 1920er Jahre gegeistert hatte. Man müsse sich, so Schwippert weiter, nun „dagegen stemmen, dass die Wände sich ohne menschliche Unterbrechung zusammenschieben wie in einem mechanischen Angsttraum von Edgar Allen Poe“ (ebd.). Mit diesem Ziel machte es sich der Deutsche Werkbund zur Aufgabe, die Gestaltung von Möbeln und Alltagsgegenständen zu fördern, mit denen die kleindimensionierten Räume der neu errichteten Wohnungsbauten den ästhetischen und moralischen Kriterien der ‚guten Form‘ entsprechend ausgestattet werden sollten. Mittels Ausstellungen, Publikationen, Wohnberatungen, Schulmaterialien, Wettbewerben und Preisen sollten solche Einrichtungsgegenstände gegenüber jenen aus Werkbundsicht mangelhaften Interieurs propagiert werden, welche die Möbelindustrie sehr erfolgreich ebenfalls auf Ausstellungen und Messen vorführte sowie im Handel anbot.

Der Deutsche Werkbund betonte immer wieder, dass der Gestaltung der kleinen Alltagsdinge dieselbe Wichtigkeit zukomme, wie der großer Bauten. Die Notwendigkeit guter Gestaltung gelte „vom kleinsten Gebrauchsgegenstand bis zum größten Bauvorhaben“, heißt es in einem Schreiben des Verbands an die Kultusminister-Konferenz 1950, „vom Aschenbecher bis zum Regierungsgebäude, von der Briefmarke bis zum Goethejahr-Plakat, von der Kleinstwohnung bis zum Generalkonsulat“, überall müsse man zu „einfacher ehrlicher Form [...] gelangen“ (zit. n. Deutscher Werkbund 1958, S. 36).

Über Begriffe wie (positiv verstandene) Einfachheit und Ehrlichkeit wurde Gestaltung mit Moral verbunden. Immer wieder wurde auf den Satz einer Rede verwiesen, die der Deutsche Bundespräsident und frühere Geschäftsführer des Deutschen Werkbunds, Theodor Heuss, 1951 in Stuttgart gehalten hatte: Er stellte seinem Vortrag die Frage voran, „Was ist Qualität?“ und beendete seine Ausführungen mit der Feststellung: „Qualität ist das Anständige“ (Heuss 1956, S. 1). Die ‚gute Form‘ wurde als Zeichen politischer Integrität gewertet. Es gehe, so Hans Eckstein auf der Mitgliederversammlung des Deutschen Werkbunds in Bayern 1955 „nicht nur um Nuancen des Geschmacks [...], sondern letzten Endes doch immer um Lebensformen [...]. Wie man wohnt, mit welchen Dingen

man sich umgibt, ist nicht nur eine ästhetische Frage, sondern auch eine moralische Entscheidung. [...] Eben deshalb ist der Werkbund ein Politikum, nicht ein bloßer Ästheten-Club.“ (Deutscher Werkbund 1958, S. 37) Die Erziehung zur ‚guten Form‘ insbesondere im Wohnen, welcher der Deutsche Werkbund sich verschrieben hatte, sollte politische Bildung sein.

### 2.3.2 Rat für Formgebung

Am deutlichsten zeigt sich der prominente Stellenwert von Formgestaltung bzw. Design in der politischen Wahrnehmung in der BRD in der Gründung des Rats für Formgebung 1953.<sup>84</sup> Dieses in erster Linie mit Mitgliedern des Deutschen Werkbunds besetzte Expert/innengremium, das auf Antrag der SPD durch den Deutschen Bundestag konstituiert und dem Wirtschaftsministerium unterstellt wurde, wurde in seinen beratenden und vermittelnden Tätigkeiten, die pädagogische Ziele mit wirtschaftlichen Belangen verbinden sollten, zum offiziell eingerichteten „Schlüsselinstrument zur Durchsetzung der ‚guten Form‘ in der Nachkriegszeit“ (Albrecht 2008a, S. 99) und zum wichtigsten Gremium für die Präsentation der jungen BRD und ihrer Industrie- und Designentwicklungen auf internationalen Ausstellungen. Geschäftsführerin des Rats für Formgebung über viele Jahre (bis 1966) wurde die Werkbündlerin Mia Seeger, die seit den 1920er Jahren als Vermittlerin, Beraterin, Organisatorin und Lektorin auf dem Feld der modernen Formgestaltung tätig war.<sup>85</sup> Aufgabe des Rats war es, „bei Industrie, Handwerk, Handel und Verbraucherschaft aufklärend und fördernd zu wirken, Behörden, insbesondere die Bundesregierung und die Regierungen der Länder zu beraten, auf eine vorbildliche Deckung des öffentlichen Bedarfs hinzuwirken, sich an der Vorbereitung von Ausstellungen, Ausschreibungen und Wettbewerben fördernd und beratend zu beteiligen, Institute und freischaffende Gestalter bei ihrer Tätigkeit zu fördern und zu beraten und Einfluß auf die Berufsausbildung [der Designer/innen] zu nehmen.“ (Rat für Formgebung o.J. [1953]) Das

---

84 Die Gründungsgeschichte und die Aktivitäten des Rats für Formgebung in den 1950er Jahren wurden insbesondere von Designhistoriker/innen beschrieben, u. a. Bräuer 2002b; Oestereich 2000b, S. 283–307; Betts 2007, S. 178–211.

85 Zu Seegers Wirken in Formgestaltung und Wohnlehre seit den 1920er Jahren vgl. Kirsch 1993; Albrecht/Flagmeier 2007; der Nachlass von Mia Seeger befindet sich im Stadtarchiv Stuttgart.

Gremium wurde das zentrale „Organ, mit dem werkbundliche Konzepte zu handhabbaren gestaltungspolitischen Instrumenten transformiert, mit dem die Interessen von Gestaltungsreformern, Wirtschaftspolitik und Industrie (allerdings weniger des Handwerks) zusammenschaltet wurden“ (Oestereich 2007b, S. 232).<sup>86</sup> Zu den ersten Aktivitäten des Rats für Formgebung in diesem Belang zählte das Konzept für die deutsche Beteiligung an der *X. Triennale* in Mailand 1954, „dem damals international bedeutendsten Forum gestalterischer Positionsbestimmung“ (Albrecht 2008a, S. 99).<sup>87</sup> Die Verantwortung über Konzeption und Auswahl des Gezeigten lag bei Mia Seeger, als Ausstellungsarchitekt agierte Egon Eiermann. Vorführen wollte man nicht ein einzelnes Gestaltungsfeld, vielmehr kam man überein, der deutsche Beitrag müsse „ein ‚Mosaik‘ sein, aus dem abzulesen ist, was es an guten Leistungen in Deutschland gibt, was vorwärts weist, was mithin sein Gesicht formt“ (Rat für Formgebung 1956a, S. 6).

Mit Objekten, deren Formensprache als schlicht, bescheiden und funktional gelobt wurde, und Präsentationen, deren Arrangements und Materialien als modern galten, zielte die BRD mit den durch den Rat für Formgebung konzipierten Ausstellungen im Ausland darauf, sowohl einen technischen Fortschritt als auch eine gelungene Demokratisierung des Landes zu vorzuführen. Wichtige Bühnen in diesem Sinne waren auch die vielbeachtete schwedische Wohn- und Städtebauausstellung *Hälsingborgsutställningen 1955*, kurz *H55*, in deren „Internationalem Haus“ die BRD mit einer Schauwohnung für eine vierköpfige Familie vertreten war (Abb. 92–95)<sup>88</sup> sowie in besonderem Maß die *Expo 58*, die

---

86 Ein Überblick über die Tätigkeiten des Rats für Formgebung in den ersten Jahren und sein Selbstverständnis finden sich gut dokumentiert in einer Beilage der Zeitschrift *werk und zeit* (Rat für Formgebung 1956a).

87 Zur Präsentation des Rats für Formgebung auf der *X. Triennale* in Mailand 1954 vgl. Rat für Formgebung 1955a; Fischer 1954; Albrecht/Flagmeier 2007.

88 Der Schwedische Werkbund (Svenska Slöjdföreningen) hatte den Rat für Formgebung aufgefordert, für die Wohn- und Städtebauausstellung im südschwedischen Helsingborg eine vollständig eingerichtete Schauwohnung von 80–100 qm für eine mittelständische Familie mit zwei Kindern zu konzipieren, die den Maßgaben des sozialen Wohnbaus entsprechen und ausschließlich mit bereits im Handel erhältlichen Produkten aus Serienfertigung ausgestattet sein sollte. Der eingereichte bundesdeutsche Beitrag wurde neben den Schauwohnungen sieben weiterer Nationen (Dänemark, Finnland, Norwegen, England, Frankreich, Schweiz und Japan) in der Ausstellungsabteilung „Die Umgebung des heutigen Menschen“ gezeigt.

erste offizielle Weltausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg, auf der 1958 in Brüssel im vielteiligen bundesdeutschen Beitrag auch zwei komplett eingerichtete Schauwohnungen vorgeführt wurden (Abb. 96–97).<sup>89</sup> Im Beitrag für die *Expo 58* wurde explizit zum Programm gemacht, was in den anderen Auslandspräsentationen des Deutschen Werkbunds und des Rats für Formgebung in den Jahren zuvor bereits angelegt wurde: Mit einer sogenannten ‚Haltung der Zurückhaltung‘, die man über die Ausstellungsdisplays zu vermitteln suchte, sollte die selbstbewusste Bescheidenheit einer geläuterten Nation sowie zugleich eine

---

Grundlage für den Grundriss der gezeigten Schauwohnung war ein Wohnungstyp, den Hans Schwippert für ein Wohnhochhaus geplant hatte, das im Rahmen der *Interbau* in Berlin 1957 gebaut werden sollte. Mit dieser Vorführung sollte bereits eine Verbindung zur Berliner Bauausstellung geschaffen werden. Die 90 qm große Wohnung entsprach mit Wohnzimmer, Loggia, Elternschlafzimmer, zwei Kinderzimmern, Diele, Bad und separater Toilette keineswegs dem durchschnittlichen Wohnraum einer vierköpfigen Familien im sozialen Wohnbau, bot dafür jedoch großzügig Platz für die von Mia Seeger und Brigitte D’Ortschy zusammengestellten Einrichtungsgegenstände (Entwürfe u. a. von Egon Eiermann und Herbert Hirche), die viel internationales Lob erhielten. Ein kleiner Katalog des deutschen Beitrags lässt den Aufbau und die Ausstattung der Schauwohnung nachvollziehen (Rat für Formgebung 1955b). Zum deutschen Beitrag auf der *H55* vgl. o. V. 1955a; Rat für Formgebung 1956b; Fischer 1955; Ludwig 1955; Harbers 1955; Mingels 2010; Albrecht/Flagmeier 2007, S. 243–245; Breuer 2010b; Günther 1994, S. 26–28; Etzemüller 2010, S. 322–324.

89 Die beiden Schauwohnungen – eine circa 100 qm große Wohnung für eine sechsköpfige Familie im sozialen Wohnbau und eine circa 30 qm große Wohnung für eine alleinstehende Person – standen in der Abteilung „Stadt und Wohnung“, einer von insgesamt neun thematischen Abteilungen in Schwipperts Konzept für den bundesdeutschen Beitrag zur *Expo 58*. Der Abteilung „Stadt und Wohnung“ wurde besondere Bedeutung zugemessen; es ist bezeichnend, dass Hans Schwippert, der für das Gesamtkonzept des bundesdeutschen Beitrags verantwortlich war, auch den Bereich „Wohnung“ inhaltlich betreute. Die beiden Schauwohnungen waren Entwürfe von Ernst Althoff und Karl Augustinus Bieber. Sie waren durch die Besucher/innen nicht betretbar, sondern von gläsernen Wänden umgeben, durch die die detailliert inszenierten Arrangements eingesehen werden konnte. Auf die Schaustücke umgebenden Glasscheiben waren karikaturhafte Zeichnungen der Grafikerin Marie Marcks aufgebracht worden, die mit sparsamen Textanteilen eine Art humorvollen Kommentar zum Leben im neuen Wohnen formulierten, zum Teil durchaus mit ironischen Untertönen. Zusätzlich zu diesen beiden Haupt-Schauwohnungen war ein Ausstellungsbereich als Wohnung für ein älteres Ehepaar eingerichtet worden und ein weiterer mittels einer Zusammenstellung einzelner Möbel als kostbar und repräsentativ ausgestattete Wohnung mit einigen ausgewählten Möbeln angedeutet worden. Außerhalb des Pavillons war außerdem ein kleines von Eduard Ludwig entworfenes freistehendes Wohnhaus mit einem Wohnhof aufgebaut worden, das als Ergänzung zu den Wohnmodellen für den Geschossbau und als Beispiel für ein ‚naturnahes‘ Wohnen gezeigt wurde. Zum bundesdeutschen Beitrag auf der *Expo 58* vgl. u. a. Oestereich 2000d, 2007a; Sigel 2000, 2007, 2010; Breuer 2010a; Buslei-Wuppermann 2007, Aynsley 2009, S. 156–161. Zu den Schauwohnungen und Interieurbeispielen siehe außerdem Floré/Kooning 2003. Zeitgenössische Beschreibungen und Diskussionen des bundesdeutschen *Expo*-Beitrags gab es zahlreiche, sie hier aufzuführen wäre zu ausführlich. Zu nennen sind die beiden offiziellen Publikationen, ein Katalog und ein Bericht, die der Generalkommissar der BRD bei der *Expo 58* in den Jahren 1958 und 1959 veröffentlichte.

kulturpolitische Botschaft zum Ausdruck kommen.

Neben seiner wichtigen Beratungsfunktion für Präsentationen bundesrepublikanischer Designpräsentationen im Ausland, beriet der Rat für Formgebung auch bei inländischen Ausstellungen und Veranstaltungen, so etwa bezüglich der Ausstattungen der Musterwohnungen der *Interbau* 1957 oder auch bei der Programmerstellung und der Auswahl der Redner/innen des Diskussions-Forums *schöner wohnen*, das der Verband der Deutschen Teppich- und Möbelstoff-Industrie am 18. und 19. November 1957 in München abhielt (Teppich-Gemeinschaft 1957; Seeger 1958, S. 5).

Als Grundlage für seine Beratungstätigkeiten legte der Rat für Formgebung eine laufend wachsende Bilder- und Schriftensammlung an (Seeger 1957, 1958), die er als „eine wirkliche Zentralstelle für alles Schrifttum über Formgebung“ verstehen wollte (Seeger 1958, S. 12f.). Die Materialien konnten von ratsuchenden Besucher/innen eingesehen werden, sie wurden allem aber auch an Institutionen ausgeliehen, um dort Vorschläge etwa für die Möblierung öffentlicher Räume oder auch für die Gestaltung von Wohnausstellungen zu machen. Der Rat für Formgebung pflegte Kontakt mit Lehrer/innenverbänden, mit Dozent/innen der Werkkunstschulen sowie der Ingenieurs- und Berufsschulen und verlieh seine Materialien als Unterrichtsmaterialien, für Vorträge oder auch für Presseveröffentlichungen (ebd., S. 12f.). Er verantwortete verschiedene Publikationen, als bedeutsamste unter ihnen die sogenannte *Deutsche Warenkunde*, eine auf ähnliche Vorgängerpublikationen aufbauende Bildkartei, die der Rat für Formgebung zusammen mit dem Deutschen Werkbund ab 1955 mit dem Ziel herausgab, eine ständig erweiterbare „Enzyklopädie“ der „mustergültigen Ding[e] des täglichen Gebrauches“ zu schaffen (Hirzel 1955, Bl. 4–5).<sup>90</sup> Als Zielgruppe

---

90 Heute sind die Blätter der *Deutschen Warenkunde* sehr gut nachzuvollziehen über eine digitalisierte Faksimileausgabe, die als Ergebnis eines umfangreichen Forschungsprojekts 2002 von Hasso Bräuer herausgegeben wurde (Bräuer 2002a). Darin sind enthalten die *Deutsche Warenkunde* (1955–1961), sowie deren Vorläufer das *Deutsche Warenbuch* (1915) und die *Deutsche Warenkunde* (1939–1942), sowie außerdem Werner Gräffs Geschmacks- und Einkaufsberater *Jetzt wird Ihre Wohnung eingerichtet! Das Warenbuch für den neuen Wohnbedarf* (1933) und die DDR-Publikation *Form und Dekor* (1955–1961) des Instituts für angewandte Kunst, Berlin. Die Publikation ist eine unverzichtbare Quellengrundlage zu Studien der Warenkunden, da in den einschlägigen Museen, Designinstitutionen und Archiven kaum je ein vollständiges Exemplar

werden im Vorwort der *Deutschen Warenkunde* jene genannt, „die angesichts des unübersichtlichen Angebots an Gebrauchsgütern unterschiedlichster Qualität so etwas wie einen Maßstab suchen, oder aber, falls sie eines solchen Maßstabes nicht bedürfen, es mit einer Vorwahl alles Guten zu tun haben möchten, aus der sie dann in schneller Übersicht für jeden Einzelfall das einzig Richtige selber wählen können“ (Hirzel 1955, Bl. 3). Die *Warenkunde* sollte helfen, die richtigen Dinge für das eigene Wohnen zusammenzustellen, man wollte „Architekten, [...] Bauherren, Händler[n]“ und „Kunsterzieher“ mit ihr eine Art Katalog der guten Dinge für ihre Arbeit an die Hand geben (ebd.). Stephan Hirzel, einer der Herausgeber erläuterte dazu: „Denn nicht nur wir formen die Dinge, die Dinge formen auch uns. Es ist etwas sehr Schönes um gute Umgangsformen, im Hinblick auf die Erziehung des Menschengeschlechts ist es jedoch nicht minder wichtig, Umgang mit guten Formen zu haben – möglichst von Kindesbeinen an. Daher wird neben mustergültigen Dingen des täglichen Gebrauchs, die als kleine Sammlung eigentlich in jede Schule gehören, gerade die *Deutsche Warenkunde* für jeden Kunsterzieher, der die Zeichen der Zeit erkannt hat, zum wichtigen Anschauungsmaterial werden.“ (Ebd., Bl. 4) Entsprechend war die *Deutsche Warenkunde* insbesondere für die Verwendung in Schulen, Wohnberatungsstellen und Designinstitutionen vorgesehen mit dem Ziel einer allgemeinen Bildung in Sachen Alltagsdesign, die Blätter wurden aber auch an Ämter und Behörden verschickt, um dort bei der Auswahl von Möbeln und Alltagsgegenständen in Büros und Kantinen dienlich zu sein. Über den Buchhandel sollte die *Deutsche Warenkunde* im In- und Ausland verschickt werden. Allerdings blieb ihr Absatz trotz positiver Reaktionen der Öffentlichkeit weit unter den Erwartungen der Herausgeber/innen. Erschienen sind in den Jahren 1955 bis 1961 vier Bände mit insgesamt circa 620 Abbildungen, die Auflage lag bei nur 2000 Stück, die sich außerdem nur schwer absetzen ließen (Rezepa-Zabel 2008, S. 108). Die *Deutsche Warenkunde* hatte kein großes tatsächlich lesendes Publikum, sie sprach nur wenige Fachleute und eine kleine Kenner/innenschaft an. Außerdem sammelten einzelne Abonnent/innen wie etwa Einkäufer/innen oder Architekt/innen oftmals nur die

---

der als Loseblattsammlungen erschienen *Warenkunden* zu finden ist.

für sie relevanten Blätter (etwa nur Geschirr oder nur Möbel etc.), so dass die Blätter kaum je vollständig gesammelt wurden. Beendet wurde das Projekt 1961, als klar wurde, dass viele der aufgenommenen Produkte nicht mehr hergestellt wurden und der Anachronismus des Mediums unübersehbar wurde (Bräuer 2002c, S. 8). Dennoch kann die *Deutsche Warenkunde* in ihrem Bemühen, mittels präzise komponierter fotografischer Arrangements den Blick für die ‚gute Form‘ der Dinge zu schulen, in einer Untersuchungen zu den Lehrstücken des guten Wohnens der 1950er Jahre nicht unbenannt bleiben. Dabei ist nicht nur die Art und Weise wesentlich, wie die Gegenstände darin visualisiert werden, sondern vor allem das darüber vermittelte Moralverständnis, in dem Vorstellungen von Schlichtheit und Ornamentlosigkeit (so kunstvoll und komplex die Dingpräsentationen in den Fotografien tatsächlich sind) als positive Werte guten Wohnens per se gesetzt werden. Im Selbstverständnis des Mediums und in seiner Form der ästhetischen Vermittlung werden Werte und Vorstellungen deutlich, die in unzähligen anderen Wohnlehrmedien ebenfalls aufscheinen, sei es auf bildästhetischer Ebene oder im Anspruch, mit der Form der Dinge die Geisteshaltung der Gesellschaft formen zu können (siehe die Analyse des Films *Der schön gedeckte Tisch* in Kapitel 7).

### 2.3.3 Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk

Während der deutsche Werkbund und der Rat für Formgebung vergleichsweise viel wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren haben, sind Geschichte und Aktivitäten der Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk bislang erst marginal bearbeitet worden, obwohl der Verband für viele der Wohnlehrunternehmungen eine bedeutende Rolle spielte und seine Produkte in unzähligen Musterwohnräumen und Wohnratgebern als vorbildliche Einrichtungsstücke vorgeführt wurden.

Die Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk, die 1949 als Kooperation des Sozialwerks für Wohnung und Hausrat mit der Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur e.V. (kurz WK-Verband genannt) gegründet wurde, setzte sich in besonderem Maß für die Produktion und Verbreitung von Einrichtungsgegenständen ein, die auf die Dimensionen der im Wiederaufbau massenhaft

entstehenden kleinen Sozialbauwohnungen und die finanziellen Möglichkeiten ihrer Bewohner/innen ausgelegt waren, zugleich aber auch gewissen Qualitätstandards genügen und vor allem durch ihre Gestaltung ein ‚gutes‘ Wohnen unterstützen sollten.

Während es sich beim Sozialwerk für Wohnung und Hausrat um eine Nachkriegseinrichtung handelte, begann die Geschichte der Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur e.V. bereits 1912 mit einer Interessengemeinschaft von führenden Einrichtungshäusern und modern orientierten Möbelentwerfer/innen und -produzent/innen, die sich zu einem Verein mit dem Namen Deutsche Wohnungs-Kunst. Verein für neuzeitliche Wohnungskunst e.V. zusammenschlossen.<sup>91</sup> Auf die Arbeit dieses Vereins, der in den folgenden Jahren unter der Bezeichnung WK-Verband bekannt wurde, sollte sich die Arbeitsgemeinschaft WK-Sozialwerk nach dem Zweiten Weltkrieg stark beziehen.

Formuliertes Ziel des 1912 gegründeten WK-Verbands war es, „das Verständnis für die Bedeutung des guten Geschmacks und der feinen kulturellen Durchbildung bei Einrichtung der Häuser und Wohnungen zu wecken und anzuregen“ (aus der Satzung zit. n. Wichmann 1978, S. 143f.).<sup>92</sup> Um das zu erreichen, sollten nicht nur bestimmte Möbelstücke entwickelt und zum Kauf angeboten werden, die Käufer/innen sollten vor allem auch im richtigen Arrangement der Möbel angeleitet werden. Nachdem die erste Serie von 1913, die aus den Stücken für ein Schlafzimmer, ein Arbeitszimmer und ein Speisezimmer bestand, in den verschiedenen Geschäftshäusern der Verbandsmitglieder noch recht unterschiedlich präsentiert wurde, wies der Verbandsdirektor Arthur Schubert die verkaufenden Mitglieder für darauf folgende Möbelpräsentationen an,

---

91 Vgl. zur Verbandsgeschichte Wichmann 1978; Oestereich 2000b, S. 346–347.

92 Zum Zweck des Verbands heißt es in der Satzung weiter: „Er sucht diesen Zweck zu erreichen: durch Aufklärung und Heranbildung des Publikums durch Wort, Schrift und Bild; durch Stellungnahme gegen öffentlich hervortretende Verstöße gegen den guten Geschmack; durch Schaffung eines besonderen Stiles mit nationalem Charakter für Möbel und Gegenstände der Innendekoration; durch Aufstellung geschmackvoller Muster; durch Wahrnehmung der gemeinsamen Interessen und gemeinsamer Stellungnahme der Mitglieder.“ (Zit. n. Wichmann 1978, S. 143f.) Außerdem wird darauf hingewiesen, dass die mit der Käufer/innen-Bildung zusammenhängende Arbeit des Vereins keinen wirtschaftlichen Zweck haben dürfe. „Der Verein darf also Entwürfe und Muster nicht zu eigenen Gewinnzwecken erwerben oder ankaufen.“ (Ebd., S. 149f.)

die Stücke in der Anordnung von komplett ausgestatteten und aufeinander abgestimmten Zimmereinrichtungen vorzuführen, die mit Tapetenwänden, Teppichen, Vorhängen, Lampen und Fußleisten versehen sein sollten. Offenbar waren nicht nur die Kund/innen in der Interieurgestaltung zu unterrichten, sondern auch die Verkäufer/innen. Der Verband entwickelte dafür „Stimmungstafeln“, die den Verbandsmitgliedern die gewünschte Aufstellung und Präsentation der Möbelstücke in ihren Geschäften verständlich machen sollten (Wichmann 1978, S. 151).

Bis Mitte der 1920er Jahre orientierten sich die Möbelprogramme des Verbands an der üblichen Raumaufteilung und -ausstattung einer bürgerlichen Wohnung und sahen jeweils Möbelensembles vor, sogenannte Raumgarnituren für etwa Schlafzimmer, Esszimmer, Arbeitszimmer oder Salon. Das änderte sich mit einer Möbelserie des Entwerfers Paul Griebner (Werkbundmitglied), die der Verband ab 1927 produzierte und verkaufte. Griebners Möbel, die durch seine für die Stuttgarter Weissenhofsiedlung gestalteten Einrichtungen angeregt waren, machten den Beginn der Entwicklung von WK-Möbeln, die nicht mehr als in sich geschlossene Zimmerausstattungen, sondern als „Anbaumöbel“ konzipiert wurden. Damit waren Möbelserien bzw. -systeme gemeint, von dem sich die Käufer/innen je nach Bedarf und finanziellen Möglichkeiten nach und nach aufeinander abgestimmte Einzelteile zulegen konnten, statt eine komplette Raumgarnitur auf einmal erwerben zu müssen. Die Anbaumöbel wurden als leicht, beweglich, platzsparend und ideal kombinierbar beworben und als ein modernes Einrichtungskonzept vorgestellt, mit dem die Wohnung von den als zu schwerfällig und voluminös erachteten Garniturmöbeln ‚befreit‘ werden sollte.<sup>93</sup> Paul

---

93 Die sowohl von modernen Designer/innen der Zeit als auch in heutigen Designgeschichten stark gemachte Gegenüberstellung von ‚Garnitur‘ vs. ‚Anbaumöbel‘ lässt gerne übersehen, dass auch das ‚Anbaumöbel‘ als Kombinationssystem funktionierte, dessen Montage nicht weniger festgelegte Raumzusammenhänge schuf als eine Möbelgarnitur. Wo Garnituren eine Zusammenstellung bestimmter Stücke immer für je ein Zimmer vorsahen, war das Anbaumöbel als System gedacht, das die ganze Wohnung mit Möbeln ausstatten sollte, die in ihren Formen, Farben und Maßen aufeinander abgestimmt waren. Und auch mit den Anbaumöbeln blieben die Einrichtungen des WK-Verbands bekannten Wohnkonventionen treu. Der Verband war, wie der Architektur-Publizist, Werkbündler und Leiter der Neuen Sammlung München Hans Eckstein 1962 rückblickend bemerkte, „niemals avantgardistisch“. „Jede experimentelle Haltung lang ihm fern. Er wagte sich nicht ans Außerordentliche, sondern

Grießer wird auch in heutigen Selbstdarstellungen des Verbands WK Wohnen immer als derjenige genannt, der den wichtigen Schritt von der Komplettgarnitur zum kombinierbaren Anbaumöbel vollzogen hatte.<sup>94</sup> Ungenannt bleibt in solchen Verweisen Grießers Tätigkeit für das nationalsozialistische Amt für Schönheit der Arbeit, dessen Vertrauensarchitekt er ab 1935 war.<sup>95</sup>

An die Formensprache und Programmatik von Grießers Entwürfen wollte man nach dem Zweiten Weltkrieg mit weiteren Möbelserien anschließen. Nach der Auflösung des WK-Verbands 1944 wurde der Verband 1948 unter dem Namen Neue Gemeinschaft für Wohnkultur e.V. durch Erwin Hoffmann neu gegründet. Die Satzung der Vorkriegs-Organisation wurde ohne bedeutende Änderungen übernommen und auch der Zweck des Verbands, „das Verständnis für die Bedeutung des guten Geschmackes und der feinen kulturellen Durchbildung bei Einrichtung der Häuser und Wohnungen zu wecken und anzuregen“ blieb wörtlich derselbe (Wichmann 1987, S. 152). Der weiterhin kurz WK-Verband genannte Verein ging verschiedene Kooperationen mit anderen sozial ausgerichteten Verbänden ein, insbesondere mit dem 1948 durch die Siedlungsgemeinschaften der evangelischen und katholischen Kirchen und die Landesverbände der Arbeiterwohlfahrt gegründeten Sozialwerk für Wohnung und Hausrat, eine der wichtigsten Aufbaugemeinschaften im Land Württemberg-Baden, die nicht nur den Wieder- bzw. Neuaufbau in Form des sozialen Wohnungsbaus zu ihren Verantwortlichkeiten zählte (Wischnath 1986, S. 147, Anm. 109; Hafner 1993, S. 14), sondern auch die Produktion der Möbel, mit denen die Neubauten eingerichtet werden sollten. In den Handel gebracht werden sollten Möbelstücke, die sich auszeichneten durch eine „[z]weckmäßige, schlichte, durch gute Proportionen und sorgfältige Materialauswahl bedingte Schönheit, eine gediegene, materialgerechte, konstruktionsgerechte und werkgerechte Qualität

---

beschied sich mit dem Ordentlichen“ (Zit. n. Wichmann 1978, S. 148).

94 Vgl. die Darstellung der eigenen Geschichte der Firma WK WOHNEN auf der Website des Unternehmens (<https://www.wk-wohnen.de/de-AT/unternehmen/historie>, 13.3.2023); auch Wichmann 1978, S. 151.

95 Ungenannt bleibt auch die Weiterführung von WK-Designs im NS und danach die Weiterführung von NS-Wohnkultur in der BRD unter dem Markenzeichen WK; eine wichtige Ausnahme ist hier Hackelsberger 1990, S. 50–71.

und eine Preisstellung, die angesichts der gestellten Qualitätsansprüche im wohlverstandenen Sinne des Wortes als ‚billig‘ zu nennen ist“ (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953, S. 8).

Die aus der Kooperation des WK-Verbands mit dem Sozialwerk für Wohnung und Hausrat entstandene Arbeitsgemeinschaft WK-Sozialwerk begann 1949 mit der Produktion der sogenannten Wohnkultur-Sozialwerk-, kurz WKS-Möbel. Die erste Serie, die ab 1949 produziert und unter dem Kürzel WKS 1 verkauft wurde, war von Otto Beringer entworfen worden, ein Gestalter, dessen Name in den Geschichtserzählungen des WK-Verbands eng mit der Neugründung nach dem Zweiten Weltkrieg verknüpft ist.<sup>96</sup> Ähnlich wie viele andere für das moderne Nachkriegswohnen gepriesene Architekt/innen und Formgestalter/innen hat jedoch auch er eine Arbeitsbiografie mit nationalsozialistischen Abschnitten, die nach 1945 verschwiegen wurden und immer noch werden, aus älteren Quellen aber zumindest in Teilen zusammen getragen werden können.<sup>97</sup> Am Beispiel Beringers verdeutlicht sich ein weiteres Mal, dass die Entwicklung moderner Möbeldesigns nicht als Gegenerzählungen zu nationalsozialistischen Gestalter/innenbiografien und deren Produktionen funktionieren, sondern vielfach Kontinuitäten aus der NS-Zeit in die Nachkriegsjahre beinhalten.<sup>98</sup>

Sowohl WKS 1 als auch danach folgende Möbelserien, welche die Arbeitsgemeinschaft WK-Sozialwerk in Zusammenarbeit mit Gestaltern wie Hermann Gretsch, Eduard Levsen, Sep Ruf, Arno Lambrecht und Georg Satink entwickelte,<sup>99</sup> wurden vom Deutschen Werkbund und vom Rat für Formgebung

---

96 Vgl. auch hier die Darstellung der eigenen Geschichte der Firma WK WOHNEN auf der Website des Unternehmens (<https://www.wk-wohnen.de/de-AT/unternehmen/historie>, 13.3.2023); außerdem Wichmann 1978, S. 152–153.

97 In einer Ausgabe der Zeitschrift *Innendekoration* aus dem Jahr 1941 etwa wird das Mobiliar für ein „Berghaus“ der SS im oberbayerischen Sudelberg vorgestellt, das Beringer ein paar Jahre vor seinen Wohnkultur-Sozialwerk-Entwürfen gestaltet hatte (o. V. 1941).

98 Vgl. zur Kontinuität des sogenannten sachlichen Designs in Deutschland von den 1930ern bis in die 1960er Jahre Riemann 2006.

99 Im Jahr 1953 gab es bereits acht Möbelserien mit insgesamt ca. 400 unterschiedlichen Möbeltypen, wobei das Hauptanliegen geblieben war, Einrichtungen für die moderne Kleinwohnung zu schaffen. Um unterschiedlichen Einrichtungsbedürfnissen entgegen zu kommen, wurden die Möbel in fünf verschiedenen Ausführungen – mit Oberflächen aus Ulme, Birne, Edelbuche, Nussbaum oder in weißer Lackierung – produziert. Vertrieben wurden sie über die Verkaufsstellen der Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur e.V., 1953 gab es bundesweit 62

„als vorbildlich anerkannt“ und als gutes und gleichzeitig günstiges Design gelobt (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953, S. 8) und daher auf diversen der seit 1949 veranstalteten Wohnausstellungen als beispielgebende Einrichtungen vorgeführt. Das Konzept der Anbaumöbel, mit denen man das Wohnen Stück für Stück lernen konnte, schien für die Wohnlehre in besonderer Weise geeignet gewesen zu sein. Dabei zeigt sich die Zusammenarbeit des WK-Verbands mit dem Sozialwerk für Wohnung und Hausrat nicht mehr nur auf ästhetische Fragen einer Geschmacksschulung ausgerichtet, vielmehr wird die Frage der richtigen Inneneinrichtung, welche die Arbeitsgemeinschaft WK-Sozialwerk mit ihren Möbelpräsentationen zu beantworten suchte, als „ein Anliegen von höchster sozialpolitischer und kulturpolitischer Bedeutung“ formuliert. In der Publikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* von 1953 heißt es dazu: „Vier Wände und ein Dach – das ist noch lange kein Heim. Ohne Heim ist aber keine Familie denkbar, und ohne gesunde Familie kein Staat und keine Zukunft für ein Volk.“ (Ebd., S. 10) Mit der Figurierung der ‚gesunden Familie‘ wird die mittels WKS-Einrichtung zum ‚Heim‘ gemachte Wohnung zum biopolitischen Konstitutionsraum einer im Neu-Entstehen begriffenen Nachkriegsgesellschaft.

Neben der Präsentation der WK-Möbel auf Wohnausstellungen eröffnete das Sozialwerk für Wohnung und Hausrat im Verlauf der nächsten Jahre mit dem Ziel einer Aufklärung über die ‚gute‘ Einrichtung außerdem mehrere Wohnberatungsstellen, in denen nicht nur Möbelstücke und Einrichtungsmaterialien wie Vorhänge oder Tapeten besichtigt, sondern das Einrichten mit der Hilfe von Fachpersonal anhand von spielzeuggroßen Model-Interieurs gelernt und geübt werden konnte. Tatsächlich an Kinder und Jugendliche gerichtet waren WKS-Spielzeug-Möbel im Maßstab 1:10 und weitere als Lehrmodelle im Maßstab 1:5 hergestellte Stücke, die an Schulen verliehen wurden, um zukünftige Käufer/innen neuer Wohnungseinrichtungen möglichst früh mit den Möbelformen vertraut zu machen und ihnen das Einrichten einer Wohnung, bestenfalls im eigens dafür eingerichteten, vom Sozialwerk geforderten Unterrichtsfach „Heimgestaltung“, spielerisch beizubringen (Sozialwerk für Wohnung und

---

solcher Verkaufsstellen (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953, S. 7f.).

Hausrat 1954a, 1954b). Man sah eine besondere Notwendigkeit darin, bereits Kindern „die Gestaltung eines Zimmers oder einer Wohnung“ beizubringen, da bei den meisten sowohl „praktisch als auch geschmacklich völlige Unkenntnis“ herrsche (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1954a), eine Wissenslücke, deren Ursache in der besonderen Nachkriegssituation gesehen wurde, die, einschneidender noch als den Verlust von Wohnraum, den Verlust von ‚Heim‘ bedeutet habe: „Durch den Krieg und die Nöte der Nachkriegszeit haben viele Kinder kein ‚Heim‘ mehr, sondern nur eine Notunterkunft. Von vielen Eltern wird das Familienleben mangels eines mit Liebe gestalteten Heims vernachlässigt. Die elterlichen Neubauwohnungen sind vielfach noch mit Möbeln ausgestattet, die für größere Räume bestimmt waren oder die durch oft geschmacklich und qualitativ schlechte Einrichtungen den Wohnwert herabmindern. Diese allein schon vom praktischen Standpunkt aus falsch eingerichteten Wohnungen dienen den Kindern als Vorbild.“ (Ebd.)

Die Möbel traten also nicht nur als beste Einrichtungslösung im Sinne einer modernen, funktionalen und günstig umzusetzenden Wohnungsausstattung auf, sie fungierten darüber hinaus als Träger einer Figur von Heim, die insbesondere über Aspekte wie familialer Zusammenhalt, Liebe und Geborgenheit definiert ist. In diesem Sinn wurden die Möbelstücke sowohl bei den zahlreichen „wohnkulturellen Aufklärungsvorträgen“ präsentiert, bei denen das Sozialwerk für Wohnung und Hausrat die ‚gut‘ eingerichtete Wohnung mit Diabildern an Volkshochschulen, Ober- und Fachschulen und bei Frauenverbänden anschaulich machte (ebd.), als auch in diversen Wohnratgebern gezeigt, etwa in dem in der Einleitung dieser Arbeit vorgestellten Ratgeber *So wohnt sich's gut. Mensch und Heim im technischen Zeitalter* (Borgmann 1957), in dem viele der Fotografien mit beispielhaften Wohnungseinrichtungen Stücke aus verschiedenen WKS-Serien vorführen.

### 2.3.4 Wohnausstellungen 1949–1957

Die erste große Wohnausstellung nach 1945 war die Werkbundausstellung *neues wohnen*, die 1949 in einer Halle des Kölner Messegeländes gezeigt wurde (Abb. 3–7). Präsentiert wurden verschiedene Möbelstücke und Alltagsgegenstände des

Wohnens, Textilien und Tapeten sowie eine kleine Schauwohnung. Die Ausstellung erhielt große Beachtung, vor allem jedoch auch viel Kritik. Sie wurde als unausgereift und verfrüht bemängelt, da vieles von dem, was an Einrichtungsgegenständen vorgeführt wurde, im Handel noch nicht erhältlich war. Gleichwohl, so möchte ich behaupten, waren die auf ihr vorgestellten Raumkonzepte äußerst bedeutungsvoll für die Frage, wie die Einhausung des „neuen“ Wohnens zu denken sein sollte, weniger auf einer baupraktischen, denn einer philosophischen Ebene. Vor diesem Hintergrund wird das auf dieser Ausstellung vorgeführte Wohnen in Kapitel 4 genauer betrachtet, wo insbesondere die Präsentation der Schauwohnung diskutiert wird. Die gesamte Ausstellung wird detailliert in Teil II, A der Studie vorgestellt, dort ist auch die Forschungsliteratur zu dieser Ausstellung angegeben.

Für den Deutschen Werkbund sollte diese Ausstellung zunächst die einzige bleiben, die der Verband mit seinem Namen im Titel zu realisieren vermochte. Zwar legte der Deutsche Werkbund den Schwerpunkt seiner Öffentlichkeitsarbeit in den 1950er Jahren deutlich auf das Ausstellen von als vorbildlich bewerteten Gebrauchsgegenständen und mustergültig eingerichteten Wohnräumen, jedoch konnte die Vorkriegsgeschichte der Werkbundaustellungen nicht in diesem Umfang fortgesetzt werden. Statt eines Auftritts der Institution Deutscher Werkbund handelte es sich bei den Ausstellungen in der Nachkriegszeit in erster Linie um Initiativen einzelner seiner Mitglieder sowie um maßgebliche Beteiligungen des Verbands an Ausstellungen verschiedener anderer Veranstalter/innen (Wagner-Conzelmann 2007a). Nicht nur auf dezidierten Wohnausstellungen, sondern auch auf Industrieschauen und städtebaulichen Ausstellungen der frühen Nachkriegsjahre waren das Wohnen, seine Räume und Dinge sehr präsent. So zeigte der Deutsche Werkbund beispielsweise verschiedene Zusammenstellungen von Möbeln und Gebrauchsgegenständen auf der ersten *Deutschen Industrieausstellung* nach dem Krieg in Berlin im Herbst 1950 (Albrecht 2020, S. 142–151)<sup>100</sup> sowie im selben Jahr ebenfalls in Berlin auf der

---

100 Die Präsentation fand als Ausstellung der Abteilung Volksbildung des Amts Bildende Kunst des Magistrats Berlin in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Werkbund Berlin im Rathaus

Architekturausstellung *Neues Bauen*, die ansonsten vor allem Fotografien, Pläne und Grafiken aus dem Bereich Wohnbau umfasste.<sup>101</sup>

Ein halbes Jahr nach der eigenen Ausstellung in Köln beteiligte sich der Deutsche Werkbund an der Ausstellung *Wie Wohnen?* der Landesgewerbeämter Stuttgart und Karlsruhe (Abb. 9–12). Die vierteilige Ausstellung, die für einige Wochen im Winter 1949/50 auf drei Etagen des Stuttgarter Landesmuseums zu besichtigen war (und im Sommer 1950 etwas erweitert in der Städtischen Ausstellungshalle Karlsruhe), zeigte Baumaterialien und Bautechniken, Möbel und Haushaltsgegenstände sowie mehrere eingerichtete Schauwohnungen, die nicht nur ebenerdig, sondern insbesondere auch von oben betrachtet werden konnten. Auch diese Ausstellung wird in Teil II, B der Studie detailliert vorgestellt, dort findet sich auch die Forschungsliteratur zu dieser Ausstellung. Eine Diskussion der in dieser Ausstellung angelegten Blickperspektive von oben auf die ausgestellten Wohnungsbeispiele hinunter und das darüber angeleitete Lesen der Raumlesen unternehme ich in Kapitel 5.

In den frühen 1950er Jahren folgten zahlreiche kleinere Wohnausstellungen, wobei vielfach Neubauten vor dem Erstbezug dazu genutzt wurden, der interessierten Öffentlichkeit ‚gut‘ eingerichtete Wohnräume vorzuführen. So veranstaltete der Frauenring Nordrhein-Westfalen 1950 eine Präsentation unter dem Titel *So ... wohnen*, für die die Werkbundarchitektin Wera Meyer-Waldeck zwölf Musterwohnungen in einem Bonner Neubaublock vor der Erstvermietung einrichtete (Wagner-Conzelmann 2007a, S. 246). Die Schau fand in vergleichs-

---

Schöneberg statt. Die Ausstellungsleitung lag beim Leiter des Amtes für Bildende Kunst, beim Magistrat Adolf Jannasch, der Kunsthistorikerin Käte Gläser und dem Gartenarchitekten Walter Rossow. Herbert Hirche übernahm die Gestaltung der Ausstellung (Albrecht 2020, S. 144f.) Die Entwürfe der gezeigten Möbel stammten von Herbert Hirche, Hubert Hoffmann, Georg Leowald, Wassili und Hans Luckardt, Eduard Ludwig und Gerhard Siegmann. Neben Wohnraummöbeln wurde auch Schul- und Kindergartenmobiliar ausgestellt (Lancelle 1951).

101 Die Architekturausstellung war zuvor in einer etwas größeren Version in Köln und München zu sehen gewesen. In Berlin wurde sie von Walter Rossow, Eduard Ludwig, Georg Neidenberger und Georg Leowald für den Deutschen Werkbund, den Bund Deutscher Architekten und die Abteilung Bau- und Wohnungswesen des Berliner Magistrats aufgebaut. Diese Informationen entnehme ich der von Nicola von Albrecht kuratierten Ausstellung *strahlend grau. herbert hirche zum 100. geburtstag*, die 2010 im Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Berlin) zu sehen war.

weise geräumigen Wohnungen statt, die „für Ministerialdirektoren und Ministerialräte gebaut“ worden waren (König 1951). In diesen Räumen, in die durchaus größere Möbelstücke hineingepasst hätten, war es den Ausstellenden besonders wichtig, vorzuführen, dass die kleinformatischen Anbaumöbel, die ebenso in vielen anderen Musterwohnungen vorgeführt wurden, auch hier als die Einrichtung der Wahl zu verstehen waren. Die vollständig, inklusive Textilien, Geschirr, Besteck, Vasen, Uhren etc. eingerichteten Wohnungen wurden mit den geradlinigen, schnörkellosen Möbel der Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk möbliert, wodurch diese günstigen, recht einfachen Stücke als Ausstattungsbeispiele auch eines etwas gehobeneren Wohnstandards markiert werden konnten und eine entsprechende Aufwertung ihrer Wahrnehmung erfuhren (ebd.).

Die Möbel der Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk wurden auch in einer Ausstellung in den Hamburger Grindelhochhäusern vorgeführt. Dort konnten im Frühling 1950 unter dem Titel *Schöner wohnen – froher leben* sechs möblierte Musterwohnungen besichtigt werden. Gezeigt wurden unterschiedlich große bzw. kleine Wohneinheiten als beispielgebendes modernes Wohnen – nur 17 qm hatte etwa die „Ein-Mann“-Wohnung, einschließlich Wohnraum, Kochnische, Waschraum und kleinster Diele“ (Schl. 1950). Zusätzlich zu den Musterwohnungen am Grindelberg wurde in einer eigens dafür errichteten Ausstellungshalle im Hamburger Stadtteil Eppendorf eine weitere Präsentation von Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel eröffnet. Zu sehen waren auch hier verschiedene Einrichtungsbeispiele, die, wie ein Beobachter in der Zeitschrift *Architektur und Wohnform* beschrieb, „mit einer eindrucksvollen Kundgebung von Vertretern der Regierung und des Bundes und der Länder, der Stadtverwaltungen, Wohnungswirtschaft, sozialen Organisationen und Presse für die Öffentlichkeit freigegeben“ wurden (o. V. 1950d).<sup>102</sup>

Ebenfalls unter dem Titel *Schöner wohnen – froher leben* wurde parallel eine Ausstellung in Münster durch das Baupflegeamt des Provinzialverbands Westfalen

---

<sup>102</sup> Vgl. zu dieser Wohnausstellung in den Grindelhochhäusern auch Seiff 1950; o. V. 1950d; Schildt 1988.

und das Sozialwerk für Wohnung und Hausrat realisiert. Zu sehen waren hier mehrere Interieurs in den Ausstellungsräumen eines Möbelhauses sowie drei eingerichtete Wohnhäuser in einer neu errichteten Siedlung. Den Besucher/innen sollte vorgeführt werden, „wie sich Möbel und Hausrat in zeitgemäßer Weise in Kleinheimen einordnen können, um sie wohnlich und gemütlich zu machen und ihren beschränkten Raum in günstigster Weise auszunutzen“ (o. V. 1950h). Vorstellbar werden sollte „ein glückliches Familienleben“ in Wohnräumen, „die mit allem Notwendigen an Möbeln und Wohngerät ausgestattet sind, ohne daß irgendwo sperrige Stücke alten Stils die Behaglichkeit und Bewegungsfreiheit stören“, wobei insbesondere „Sauberkeit, gepaart mit schlichter Schönheit und Zweckmäßigkeit“ wahrgenommen werden sollte (ebd.; vgl. auch WN 1950).

Oftmals sollte man sich bestimmte Bewohner/innen-Konstellationen in den zur Schau gestellten Musterräumen vorstellen. So etwa in der 1950 durch die Mannheimer Werkbund-Gruppe ausgerichte Wohnausstellung mit dem schlichten Titel *wohnen*. Hier gestaltete die Werkbundarchitektin Klara Seiff auf drei Etagen eines Mannheimer Neubaublocks zwölf kleine Wohneinheiten, u. a. eine „für den Jungesellen, eine für Mutter und Kind, eine für zwei Berufstätige und eine für ein Ehepaar mit einem Kind“ sowie „je eine Wohnung für ein Ehepaar mit einem Kind, mit zwei Kindern, mit zwei bis drei Kleinkindern und mit vier Kleinkindern“ (O. 1950). Um mit dem knapp bemessenen Wohnraum zurecht zu kommen, wurden diverse Mehrzweckmöbel verwendet, deren „Auf- und Umklappen“ von manchen Kritiker/innen fasziniert als Lösung für die kleinen Räume beschrieben (ebd.), von anderen als „Unkultur“ kritisiert wurde (es. 1950; vgl. auch Passarge 1950).<sup>103</sup>

Auch die fünf kleinen Schauwohnungen von 25–58 qm in der Essener Ausstellung *Die Wohnung*,<sup>104</sup> die nicht in einem Wohnbau eingerichtet, sondern als

---

103 Vgl. zu dieser Ausstellung auch Albrecht 2008b, S. 119; Oestereich 2000b, S. 349.

104 Die Ausstellung war eine Gemeinschaftsunternehmung des Bunds Deutscher Architekten Nordrhein-Westfalen, des ruhrländischen Architekten- und Ingenieurvereins, des Ruhrbezirksvereins, des Vereins deutscher Ingenieure, des Deutschen Gewerkschaftsbunds, des Katholischen Frauenbunds, der Deutschen Kohlebergbauleitung und einer Reihe weiterer Organisationen aus Industrie, Handwerk und Handel. Vgl. zu dieser Ausstellung Oestereich 2000b, S. 348.

Ausstellungsarchitekturen in einer Messehalle aufgebaut wurden, waren spezifischen Bewohner/innenfiguren zugeordnet: Hier gab es eine Wohnung für „eine berufstätige Junggesellin“, eine für „ein junges Ehepaar geistigen Berufes“, eine für eine kleine und eine für eine große Familie sowie eine für „eine Bergarbeiterfamilie“. Eingerichtet waren auch diese Wohnungen mit Wohnkultur-Sozialwerk-Möbeln und als Ergänzung zu den Musterwohnungen waren Vitrinen mit Alltagsgegenständen aufgestellt worden.

Immer wieder machten gewerbliche Wohnpräsentationen den werkbundlichen oder von Architektur- oder Frauenverbänden ausgerichteten Ausstellungen große Konkurrenz. So hatte man sich bei der Essener Schau *Die Wohnung* entschieden, den Parcours anschließend an die „Vorbilder zeitgemäßer Wohnungen“ durch eine Präsentation der Essener Möbel- und Einrichtungshäuser fortzusetzen, die unter dem Titel „Die gute Raumgestaltung“ ganz andere Interieurs vorführten: „Drei- und Vierraumwohnungen mit aufwendigen Speisezimmern, Herrenzimmern, Schlafzimmern und Damensalons [...] mit Teppichen, Spiegeln, Vorhängen und Lüstern elegant hergerichtet“ (Pütz 1950b, S. 452). Die Entscheidung, auf die „Systematische Abteilung“ die „Gewerbliche Abteilung“ folgen zu lassen, wurde von den Vertreter/innen des ersten Ausstellungsteils im Nachhinein als großer Fehler bewertet, da damit der Versuch, den Publikumsgeschmack für die reduzierten Formen der Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel zu gewinnen, zunichte gemacht worden sei. Wie üblich wurde insbesondere die weibliche Klientel als unbelehrbar und leicht verführbar kritisiert: „Erzieherische Absichten kulturell wirkender Stellen lassen sich eben mit den geschäftlichen Interessen der Gewerbe schwer unter einen Hut bringen. Die Mehrzahl der Besucher, zumal jene, denen die erzieherischen Absichten galten, flogen auf diese ‚Herrschaftswohnungen‘ wie die Fliegen zum Licht. Insbesondere die Frauen und Mädchen sahen ihren noch von Vorkriegsträumen erfüllten Nestertrieb, ihre ‚Schmücke-dein-Heim-Instinkte‘ geweckt. Vergessen waren die eingangs geschauten, der Lebensform und dem Wirtschaftsgeld jener Schwärmerinnen allein angemessenen ‚Vorbilder‘. Durch dieses Doppelgesicht

---

der Ausstellung kehrte sich die gewünschte Wirkung in ihr Gegenteil und festigte in zahllosen Köpfen Vorstellungen, die man doch bekämpfen wollte.“ (Ebd., S. 452f.)<sup>105</sup>

Ähnliche Kritik erhielten nicht werkbundlich ausgerichtete Wohnausstellungen immer wieder von Verfechter/innen der Erziehung zu einem Wohnen in modern-funktionaler Einrichtung. So etwa auch die Reutlinger Ausstellung *Bauen und Wohnen*,<sup>106</sup> deren in mehreren Neubauten eingerichtete Musterwohnungen von Verfechter/innen der ‚guten Form‘ scharf verurteilt wurden. So kritisierte der Architekt Walther Schmidt – vermutlich auch aufgebracht über den Namen der Ausstellung, der derselbe war, wie der jener Architekturzeitschrift, dessen Herausgeber Schmidt zu diesem Zeitpunkt war – alles mögliche an dieser Ausstellung, von der Bauweise bis zu den Raumschnitten, vor allem aber auch die Möblierung: „Man hat Möbelherstellern und Möbelhändlern die Möglichkeit geboten, die Erzeugnisse ihrer Branche, statt in Schaufenstern und Läden, in den Zimmern und Küchen der Häuser auszustellen. Infolgedessen gibt es ganz wenig gut möblierte Räume, eine Anzahl erträglicher, aber auch solche, die eine Schande sind.“ (Schmidt, 1949, S. 645) Und ein weiterer Kritiker, Friedrich Pütz, schrieb mit Blick auf diese Ausstellung ebenfalls in Schmidts Zeitschrift *Bauen und Wohnen*: „Es sieht jedoch so aus, als werden wir jetzt mit ‚Wohnausstellungen‘ überhäuft, von denen man sich moralische und wirtschaftliche Erfolge verspricht, weil für Millionen Deutsche die Frage nach dem Wo- und Wie-Wohnen? das Problem Nr. 1 ist. Seit Januar d. J. gab es fast jeden Monat im Süden, Westen oder Norden des Bundesgebietes eine solche mehr oder weniger geglückte Schau.“ (Pütz 1950b, S. 449) Und drei Heftnummern später schrieb der Bildhauer Max Hoene: „An Ausstellungen wird eher ein zuviel als ein zuwenig getan [...]. Wieviele Ausstellungen sind im letzten Jahr allein auf dem Thema Bau, Wohnung, Einrichtung aufgebaut worden? Und wenn man einen anständigen Hocker kaufen will, ist er nicht zu haben.“ (Hoene 1950, S. 647) Was in den Geschäften zu

---

105 Vgl. zu dieser Wohnausstellung auch o. V. 1950c.

106 Die Ausstellung wurde im Herbst 1950 von der Stadtverwaltung Reutlingen in Zusammenarbeit mit der dortigen Kreisbaugenossenschaft sowie der Industrie-, Handels- und Handwerkskammer und verschiedenen Fach- und Innungsveränden präsentiert (Glauning 1995; Schmidt 1949; o. V. 1949a; o. V. 1950f).

bekommen war und auf kommerziellen Wohnausstellungen gezeigt wurde, genügte der Kritik des Deutschen Werkbunds und des Rats für Formgebung nur selten. Betitelt mit der Forderung nach ‚guter Form‘ war Produktdesign zum Gradmesser gesellschaftlicher Integrität und Moral, aber auch des Fortschritts und des Erfolgs des bundesdeutschen Wiederaufbaus geworden.

Vor diesem Hintergrund sind die US-amerikanischen Wohnausstellungen bedeutsam, die im Rahmen des European Recovery Program parallel zu den deutschen Ausstellungen in der BRD veranstaltet wurden.<sup>107</sup> Ihr Ziel es war, ein bestimmtes Bild einer amerikanischen Wohnmoderne in Westdeutschland zu produzieren, also dem deutschen Publikum vorzuführen, was in den USA bereits möglich wäre und auch in Deutschland möglich werden würde, sofern es sich in die ‚richtige‘ Richtung entwickeln würde. Der Blick ins ‚Land der unbegrenzten Möglichkeiten‘, den diese Ausstellungen versprachen, wurde vom deutschen Publikum neugierig verfolgt. Wenn auch bei den frühen Ausstellungen, die noch Ende der 1940er Jahre veranstaltet wurden, die Diskrepanz zwischen den vorgeführten perfekten amerikanischen Wohnwelten und dem kriegsbeschädigten Wohnalltag vieler Deutschen das Gezeigte teilweise sehr fern erscheinen ließ, so lösten ab Beginn der 1950er Jahre die US-amerikanischen Wohnausstellungen zumeist überschwängliche Bewunderung bei den Besucher/innen aus. Es gab zwar in der bundesdeutschen Gesellschaft der Zeit auch deutliche Antiamerikanismen, die insbesondere mit der Vorstellung einer deutschen ‚Hochkultur‘ verknüpft waren, von jüngeren Bundesbürger/innen wurden die USA jedoch „sukzessive als starker politischer Partner und Garant des Wiederaufbaus wahrgenommen“ (Koch/Tallafuss 2007, S. 14). Zusammenhängend mit der Annahme einer „kulturellen und technologischen Überlegenheit“ der USA boten die amerikanischen Präsentationen einen „weiten Raum für Wohlstandsprojek-

---

107 Sowohl eine zusammenfassende, strukturell ausgerichtete Analyse als auch detaillierte Einzelbetrachtungen verschiedener US-amerikanischer Wohnausstellungen in Westdeutschland und der BRD hat Greg Castillo unternommen (2005 und 2010). Des Weiteren werden die Ausstellungen untersucht in Diskussionen über Wohnpräsentationen im Kalten Krieg bei Colomina (1999 und 2007). Neben den amerikanischen Ausstellungen gab es auch Architektur- und Städtebauausstellungen (weniger Wohnausstellungen) von Frankreich und Großbritannien in der BRD, allerdings in wesentlich geringerem Umfang und mit weniger Resonanz (Frank 1983, S. 67).

tionen, die den Nachkriegswillen zur gesamtgesellschaftlichen Normalisierung und Erlangung privater Prosperität beflügelten“ (ebd.).<sup>108</sup>

In diesen Ausstellungen, die durchaus als kulturelle Propaganda im Kalten Krieg zu lesen sind, wurde die Wohnung zum Austragungsort und zur Bühne politischer Auseinandersetzungen.<sup>109</sup> Als Gegenunternehmung zu sowjetischer Propaganda, die sich aus Sicht der amerikanischen Militärverwaltung OMGUS (Office of Military Government for Germany U.S.) über den ‚American Way of Life‘ lustig machte, wurde bereits 1947 von der Exhibitions Section der Information Services Division des OMGUS eine Ausstellung zu amerikanischer Wohnkultur geplant (Castillo 2010, S. 21–23). Nach einigen Auseinandersetzungen darüber, ob es sinnvoll sei, den deutschen Ausstellungsbesucher/innen ein Wohnen vorzuführen, das insbesondere vor dem Hintergrund der noch allgegenwärtigen Kriegszerstörungen in einer gänzlich anderen Welt stattzufinden schien, wurde schließlich im Sommer 1949, zunächst in Frankfurt, danach in weiteren Städten, die Ausstellung *So wohnt Amerika* eröffnet, die ihren Besucher/innen in zahlreichen Fotografien, Modellen, Zeichnungen und Grafiken verschiedene Wohnungsbautypen vorstellte, von Einfamilienhäusern bis Wolkenkratzern, Hotels, Studentenwohnheimen und sogar Wohnwägen.<sup>110</sup>

Im folgenden Jahr gab es eine weitere amerikanische Wohnausstellung, diesmal mit einem komplett möblierten begehbaren Modellhaus. Im Rahmen der *Deutschen Industrieausstellung* in Berlin im Oktober 1950 wurde unter dem Titel *Amerika zu Hause* ein großzügiges Einfamilienhaus in Fertig-Holzbauweise ausgestellt

---

108 Zu den USA als positive Projektionsfläche vgl. auch Schildt 2007b.

109 Das vermutlich bekannteste Beispiel solcher publikumswirksamen Auseinandersetzungen wurde 1959 die sogenannte „Kitchen Debate“, zu der Richard Nixon und Nikita Chruschtschow auf der *American National Exhibition* in Moskau zusammentrafen, um vor der Küchenpräsentation eines Musterhauses mitten im Kalten Krieg darüber zu streiten, welche Nation ihren Hausfrauen die bessere Ausstattung böte und, so die Logik dieses Streits, entsprechend über das erfolgreichere, prosperierendere politische System verfüge (u. a. Reid 2008).

110 Einen guten Einblick in die Ausstellung bietet ein Bericht im *Information Bulletin* des Office of the US High Commissioner for Germany 1949. Beschreibungen der Ausstellungsinhalte finden sich außerdem bei HB 1949; Sch. 1950; Pfister 1949. Vgl. zu dieser Ausstellung insbesondere Castillo 2005, S. 265–266; auch Durth 1999, S. 59.

(Abb. 86–87).<sup>111</sup> Ausgestattet mit drei Schlafzimmern, einem großen Wohnraum und einer angeschlossenen Garage wurde es als Eigenheim der Familie Smith vorgestellt, die, so die fiktionale Erzählung, in wenigen Monaten ihr zweites Kind erwartete. Die Besichtigung des Modellhauses, das neben dem George-Marshall-Haus, dem Ausstellungspavillon der USA, aufgebaut worden war, war geführt. Studentinnen der Freien Universität Berlin, die insbesondere darin geschult worden waren, Fragen zu den modernen elektrischen Haushaltsgeräten wie Waschmaschine, Staubsauger, Mixer und Toaster beantworten zu können, leiteten die vielen Besucher/innen durch die Innenräume. Das öffentliche Interesse an dem Schaustück war so groß, dass bei der Eröffnung Polizeiwachen an Vorder- und Hintereingang des Hauses positioniert wurden, um die Anzahl der Besucher/innen im Innern des Hauses unter Kontrolle zu halten (Castillo 2005, S. 268f.). Zeitweilig hatte man geplant, das Modellhaus nach Ende der Ausstellung als Preis einer Verlosung zu verwenden. Insbesondere, wenn jemand aus dem Osten Deutschlands es gewinnen würde, würde es als hervorragendes Propagandamaterial dienen, so die Überlegungen (Castillo 2010, S. 28). Schließlich entschied man sich aber doch gegen eine solche Verlosung – aus Angst, dass das Haus, das zu den strategischen Waffen des Kalten Kriegs gezählt wurde, in die falschen Hände geraten könnte (ebd.).

1952 gelang den Amerikaner/innen eine besonders beeindruckende Wohnausstellungen in Berlin: Für die Präsentation *Wir bauen ein besseres Leben*, die im Herbst diesen Jahres den amerikanischen Beitrag zur *Deutschen Industrieausstellung* in Berlin bildete (und danach noch durch weitere Städte und auch ins Ausland tourte), wurde im amerikanischen Ausstellungspavillon auf dem Berliner Messegelände ein Einfamilienhaus mit Garten aufgestellt, das für die Dauer der Ausstellung von einer Modellfamilie ‚bewohnt‘ wurde.<sup>112</sup> Die

---

111 Zu dieser Ausstellung ist eine reich bebilderte Katalogbroschüre erschienen (o. V. 1950a). Siehe zu dieser Ausstellung Castillos Auswertung verschiedener Archivmaterialien (Castillo 2005, S. 268f., 2010, S. 26), ferner Durth 1999, S. 58.

112 Der Katalog zur Ausstellung wurde von der US-Hochkommission für Deutschland und dem Amt für gemeinsame Sicherheit herausgegeben (US-Hochkommission für Deutschland/Amt für gemeinsame Sicherheit 1952). Die Ausstellung ist umfassend untersucht und beschrieben worden von Castillo 2005 und 2010, vgl. außerdem Wagner-Conzelmann 2007a, S. 246; Albrecht 2020, S. 124–128, 2008b, S. 114. Während ihrer Präsentation erhielt die Ausstellung

vierköpfige Familie eines „durchschnittlich ausgebildeten Arbeiters“, die in wechselnden Schichten von professionellen Schauspieler/innen gespielt wurde, konnte ebenerdig durch Glasscheiben sowie von oben, von einer das Modellhaus umlaufenden Galerie, durch das geöffnete Dach herunter beim ‚wohnen‘ beobachtet werden. (Abb. 88–91) Die Interaktionen der ‚Bewohner/innen‘ mit der Wohnung und ihren Gegenständen wurde zusätzlich von einem Erzähler erläutert, der auf einer über der Wohnung montierten kleinen Plattform positioniert war und von dort oben sprach. Die Besucher/innen konnten Küche, Wohnzimmer, Schlafzimmer, Kinderzimmer, Bad und Werkstatt einsehen, alles war vollständig möbliert und bis ins kleinste Detail eingerichtet. Außerdem gab es hinter dem Haus einen Garten mit Gartenmöbeln und Spielgeräten und um das Haus herum geparkt standen ein VW Käfer, ein Fahrrad, ein Motorroller, ein Motorrad und ein Kanu (Castillo 2010, S. 73f.). Die Ausstellung bemühte sich, den Besucher/innen zu vermitteln, dass das hier Geschaute bald auch schon das eigene Leben sein könnte, wenn doch eine solche Ausstattung in krassem Kontrast zur Lebensrealität der allermeisten Besucher/innen stand, sowohl finanziell als auch bezüglich der sozialen Anordnung dieser ‚vollständigen Familie‘, die in ihrer idealisierten Vater-Mutter-Kinder-Erzählung die kriegsbedingten Realitäten ganz anderer familiärer Konstellationen vieler deutscher Haushalte ausschloss (Moeller 1997). Dennoch (oder vielleicht auch genau aufgrund ihrer Idealisierungen) schien das Publikum absolut fasziniert von dieser Vision eines zukünftigen Wohnens, auch die zeitgenössischen Berichte waren zum großen Teil äußerst positiv. Um das gezeigte Wohnen nicht zu abschreckend amerikanisch wirken und dem Leben der Besucher/innen näher erscheinen zu lassen, wurde darauf geachtet, wenn möglich europäische statt amerikanische Produkte zu zeigen (Castillo 2010, S. 61f.), oder zumindest eine entsprechende Narration zu erzählen: Die circa 6000 Dinge, die als Ausstattung des Schauhauses zu bewundern waren, wurden als Produkte aus Ländern der „Atlantischen Gemeinschaft“ vorgestellt, dazu schreibt der Verleger Gerd Hatje im Katalog der Ausstellung: „Diese Gemeinschaft freier Völker [...]

---

sehr viel Beachtung, es existieren viele ausführliche Berichte, u. a. Seeger 1953; König 1953a.

besitzt als gemeinsames Erbgut eine kulturelle Tradition, die [...] in den Dingen des Alltag, in Haushaltsgegenständen, Radioapparaten, Gartengeräten und Spielzeug ihren Niederschlag gefunden hat [...]. So konnte das gesamte Ausstellungsgut zu einem durch und durch harmonischen Heim zusammengestellt werden.“ (Hatje 1952, S. 3) In den weiteren Bereichen der Ausstellung, deren Kernstück das ‚bewohnte‘ Schauhaus war, konnten die Besucher/innen die im Haus gezeigten Gegenstände noch einmal aus der Nähe betrachten. Viele davon konnten in die Hand genommen werden, Möbel konnten ausprobiert werden etc. Jedes dieser Exponate war mit einem Preisschild versehen, wobei die Preise in den Währungen angegeben waren, aus deren Ländern die Objekte jeweils stammten. Um den Besucher/innen eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie teuer bzw. leistbar die Dinge waren, und um die Alltagsgegenstände des Wohnens als Konsumgüter eines idealen kapitalistischen Wertesystems zu präsentieren, wurde zusätzlich angegeben, wie viele Arbeitsstunden man in den jeweiligen Ländern aufwenden müsste, um ihren Geldwert zu verdienen (König 1953a, S. 90f.). Der Rundgang durch die Ausstellung war bis ins Detail choreografiert. Es war ein umfangreicher Anschauungsunterricht, der den Besucher/innen die Dinge des Wohnens und das daraus zu kreierende Heim bzw. Leben als Ergebnisse einer erfolgreichen kapitalistischen Entwicklung eines Landes nahezubringen versuchte, die auch von der BRD zu erreichen wäre, wenn alle am gleichen Strang zögen. Das Narrativ vom Arbeiter, der durch sein fleißiges Schaffen den wirtschaftlichen Aufschwung des Landes sichert und seiner Familie einen angenehmen Lebensstandard ermöglicht, wurde in dem Schauhaus, dessen Ausstattung (insbesondere mit Blick auf den beachtlichen Fuhrpark) ein Arbeiterleben deutlich überstieg, verschnitten mit der Präsentation bürgerlicher Wohnräume. Diese beiden Ebenen – den Erfolg des Arbeiters und das bürgerliche Wohnen – griff auch ein auditives Programm auf, das zusätzlich zu all dem visuellen Material der Ausstellung auf die Besucher/innen einwirken sollte: Im Wechsel mit den Worten „Ein besseres Leben – wir können es erreichen, es liegt auch an dir“, waren Musikstücke von J. S. Bach von Schallplatten zu hören (Seeger 1953, S. 80).

Auch von deutscher Seite wurden in den frühen 1950er Jahren zahlreiche kleinere und größere Wohnausstellungen veranstaltet. Der Deutsche Werkbund hatte

gehofft, im Jahr 1951 eine „umfassende Ausstellung“ (zit. n. Oestereich 2000b, S. 68) inklusive einer Versuchssiedlung in Düsseldorf zu realisieren, allerdings konnte das Vorhaben nicht verwirklicht werden. Dafür gelang in diesem Jahr eine kleine, jedoch dauerhaft eingerichtete Werkbundaussstellung im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, wo der Architekt und Designer Gustav Hassenpflug im Auftrag des Verbands eine Schauwohnung einrichtete (Abb. 31–34)<sup>113</sup> Das zu diesem Zweck ursprünglich geplante Schauhaus im Garten des Museums konnte aus Kostengründen nicht gebaut werden, so wurde in einem der hohen Museumsräume eine Zwischendecke eingezogen und das ‚Einfamilienheim‘ mit zwei Etagen dort eingerichtet.

1953 installierte Gustav Hassenpflug ein weiteres, allerdings nur temporäres Schauhaus innerhalb eines Gebäudes: Als Direktor der Landeskunstschule Hamburg leitete er die Ausstellung *Das Haus in der Halle*, bei der in der Aula-Vorhalle der Landeskunstschule ein Raumkörper auf Stelzen montiert und als Schauwohnhaus für eine vierköpfige Familie eingerichtet wurde (Abb. 47–50) (Hassenpflug 1953; Grohn 1985, S. 97–99). Das ‚Haus‘, das für vier Wochen im Sommer 1953 zu besichtigen war, war komplett ausgestattet, inklusive Bildern an den Wänden und Blumen in den Balkonkästen, und konnte wie auch die Werkbund-Schauwohnung im Museum für Kunst und Gewerbe von den Besucher/innen durchlaufen werden. Beide Hamburger Ausstellungen verbanden in ihren Raumanordnungen auf ausgeklügelte Weise Vorstellungen von der modernen Wohnung im Geschossbau mit der Figur des freistehenden Einfamilienhauses. In Kapitel 4.6 und 4.7 stelle ich die beiden Ausstellungen detaillierter vor und diskutiere die darin angelegten Raumfiguren.

Die größte Ausstellung im Bereich Bauen und Wohnen in der BRD der frühen

---

113 Genaue Daten zur Dauer dieser Ausstellung sind unbekannt: Im Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg finden sich verschiedene Dokumente zu dieser Ausstellung, aus denen allerdings nicht hervorgeht, wie lange die Werkbundaussstellung zu sehen war. Mehrfach ist von einer „Dauerausstellung“ die Rede, Hinweise über den Abbau der Schauwohnung konnten nicht gefunden werden. Es ist anzunehmen, dass die Schauwohnung über mehrere Monate, möglicherweise mehrere Jahre zu besichtigen war. Unterstützung für die Ausstellung erhielt der Deutsche Werkbund von der Kulturbehörde und der Landeskunstschule Hamburg. Die grafische Gestaltung der Ausstellung lag bei Kurt Kranz (Deutscher Werkbund Landesgruppe Hessen 1958). Als Publikation der Ausstellung fungierte eine Ausgabe der Zeitschrift der Landeskunstschule (Hassenpflug 1951b).

1950er Jahre war die erste Nachkriegs-Bauausstellung *Constructa*, die im Sommer 1951 in Hannover stattfand (Abb. 13). Dieses gigantische Projekt, das viel mediale Beachtung erfuhr,<sup>114</sup> umfasste eine riesige Hallenschau auf dem Hannoveraner Messegelände sowie die Präsentation einer Wohnbausiedlung als Vorzeigemodell für einen gelungenen innerstädtischen Wiederaufbau. In den Messehallen wurden neben städtebaulichen Plänen und Grafiken, Bautechniken, -maschinen und -materialien, Themen der Haus- und Haushaltstechnik und ausländischen Sonderschauen auch eingerichtete Schauwohnungen vorgeführt: Halle 1 war dem Thema „Bauplanung“ gewidmet, das sich insbesondere mit dem sozialen Wohnbau befasste und innerhalb derer die vom Bund Deutscher Architekten ausgerichtete Sonderschau *Die heutige Wohnung* 22 Wohnungstypen als komplett eingerichtete und begehbare Schauwohnungen vorführte (Abb. 16–18). Für alle Schauwohnräume wurden bestimmte Bewohner/innen-Konstellationen formuliert, die sowohl in der Ausstellungshalle als auch in begleitenden Printmedien in Bild und Text vorgestellt wurden. In Kapitel 7 befaße ich mich mit den Konstruktionen dieser Wohnsubjekte. Die gesamte Bauausstellung und insbesondere die Abteilung zum Wohnen mit der Sonderschau *Die heutige Wohnung* werden in Teil II, C der Arbeit detailliert vorgestellt.

Im Frühjahr 1953 fanden die werkbundlichen Bemühungen der Wohnerziehung eine besonders unmissverständliche Umsetzung: Unter dem Titel *Richtig wohnen helfen* organisierten Hans Kampffmeyer d. J. und Reinhold Tarnow, Direktoren der Frankfurter Gemeinnützigen Wohnungs- und Siedlungsbaugenossenschaft GEWOBAG, die Bereitstellung von 68 vollständig eingerichteten Neubauwohnungen für hausratlose Flüchtlingsfamilien (Abb. 35–39) (Kampffmeyer/Tarnow 1953a, 1953b, 1955, Bundesministerium für Wohnungsbau 1953a). Bevor die neuen Mieter/innen einzogen, wurden die fertig möblierten Wohnungen für zehn Tage der Öffentlichkeit vorgeführt. Die

---

114 Verschiedene Architekturzeitschriften widmeten den Großteil ihrer Seiten der entsprechenden Ausgaben der Bauausstellung oder brachten ganze Sonderhefte zur *Constructa* heraus, vgl. u. a. *Baumeister* (Jg. 48, H. 7), *Der Architekt BDA* (Jg. 4, H.7), *Neue Bauwelt* (Jg. 6, H. 29). Insbesondere auch die an der Ausstellung Beteiligten schrieben viele Artikel über die Ausstellungen in diesen Medien. Zu den vielen Berichten über die *Constructa* zählen zum Beispiel Wedepohl 1951a, 1951b, 1951c, 1951d; Heymann-Berg 1951a, 1951b, 1951c; König 1952; Pütz 1951; HFK 1951.

Wohnungen wurden nicht wie in bisherigen Wohnausstellungen für eine imaginäre Bewohner/innenschaft ausgestattet, sondern für je bestimmte, konkrete Bewohner/innen, die, nachdem ihre Wohnungen Ausstellungsgegenstand gewesen waren, dort einzogen. Bis auf Bettwäsche durften die neuen Bewohner/innen keine eigenen Ausstattungsdinge mitbringen. Die vorgegebenen Einrichtungsgegenstände, die in langfristigen Raten durch die Bewohner/innen abzuzahlen waren, sollten nicht nur bedürftige Menschen mit einer Möblierung versorgen, die sie sich in dieser Vollständigkeit nicht auf einmal hätten leisten können. Vor allem sahen die Veranstalter die Unternehmung als „Laboratorium eines Sozialversuchs“ (Kampffmeyer/Tarnow 1953a, S. 11), in dem Menschen durch ein bestimmtes Interieur zu einem ‚richtigen‘ Wohnen erzogen werden sollten. In Teil II, D der Studie werden Programmatik und Umsetzung des Projekts sowie seine Vermittlung in einer ausführlichen erläuternden Broschüre detailliert vorgestellt.

Nicht für eine reale, sondern für eine imaginäre Bewohner/innenschaft eingerichtet, stellte der Deutsche Werkbund im Mai und Juni desselben Jahres fünf Musterwohnungen in einem Neubau der Berliner Siedlungsgemeinschaft Gemeinnützige Heimstätten AG (Gehag) aus. Die Wohnungen der Ausstellung, die keinen richtigen Titel hatte – *Gehag und Werkbund zeigen eingerichtete Wohnungen* stand auf einem dazu publizierten Faltblatt (Gehag/Werkbund 1953), wurden von unterschiedlichen Gestalter/innen eingerichtet und sollten als je individueller Ausdruck ihrer Charaktere verstanden werden.<sup>115</sup> Ganz im Gegensatz zum Frankfurter Projekt *Richtig wohnen helfen* ging es hier nicht darum, vorzuschreiben, mit welchen Gegenständen genau man sich einrichten sollte, sondern darum, durch die Zur-Schau-Stellung verschiedener Dinge, die alle entlang der (in den meisten Fällen nicht näher erläuterten) Kriterien einer ‚guten‘ Formgestaltung ausgewählt wurden, ein allgemeiner gefasstes Sehen und Erkennen der „guten Dinge“ (Gehag/Werkbund 1953) zu schulen. Interessant an dieser Ausstellung war außerdem, dass der Bau des Häuserblocks zum Zeitpunkt der Ausstellung

---

115 Eine Wohnung wurde von Käte Gläser eingerichtet, eine von Paul G. Baumgarten, eine von Eduard Ludwig, eine von Eva-Maria Klatt und Marie-Brigitte Buro und eine von Wils Ebert und Georg A. Neidenberger (Gehag/Werkbund 1953; vgl. auch Lancelle 1954).

noch nicht abgeschlossen war, die Musterwohnungen also auf einer Baustelle zu besichtigen waren. Während die Außensicht des Gebäudes den noch im Begriff befindlichen Aufbau der Stadt eindrücklich vor Augen führte, inszenierten die vollständig eingerichteten und mit vielen Details wie Kinderspielsachen, Zimmerpflanzen, Büchern und Bildern an den Wänden ausgestatteten Innenräume das Leben, wie es in einem solchen neuen Heim vorzustellen war. Die parallele Gestaltung von Stadt- und Wohnraum, Innen- wie Außenraum, die auf den Hallenschauen durch Schautafeln, Fotografien und Plänen vermittelt wurde, wurde hier an einem Bau- und Einrichtungsbeispiel verdeutlicht (Abb. 45–46).

Den Neuaufbau der Stadt gemeinsam mit der neuen Wohnungseinrichtung zu zeigen war auch das Ziel einer kleinen Ausstellung gewesen, die die Gruppe Nordwestdeutschland des Deutschen Werkbunds unter der Leitung ihres Vorsitzenden, Gustav Hassenpflug, im März 1956 in einem Gebäude der Grindelhochhäuser in Hamburg veranstaltete. Betitelt mit den Worten ... *innen wie außen* ..., die sich auf dem Faltblatt der Ausstellung über eine Fotografie der Hochhaussiedlung aus der Vogelperspektive legen, wurden zwei Dreizimmerwohnungen und eine Zweizimmerwohnung eingerichtet und zwei Wochen lang ganztägig für Besichtigungen geöffnet (Abb. 51–53).<sup>116</sup>

Eine weitere kleine Wohnausstellung des Deutschen Werkbunds fand im Sommer 1957 in Stuttgart statt: *neue möbel – neue räume* war als Sonderschau der großen südwestdeutschen *Fachausstellung für Wohnung, Ernährung, Mode, Erziehung und Technik im Haushalt* genannt *Der häusliche Kreis* auf dem Messegelände am Killesberg aufgebaut worden (Deutscher Werkbund 1957, vgl. auch K. 1957, S. 3).

---

116 Die drei Wohnungen befanden sich in einem der beiden südlichen Zeilenhochhäuser in der Hallerstraße 5F, Block 6, Haus 1 im dritten Obergeschoss. Wohnung Nummer 1 für eine kleine Familie mit einem „Zimmer für das schulpflichtige Kind“ hatte Hans Wichers mit hauptsächlich schwedischem und dänischem Mobiliar eingerichtet, Wohnung Nummer 2 für ein berufstätiges Ehepaar hatte Paul Seitz mit Möbeln der Firma Knoll International ausgestattet, Wohnung Nummer 3 hatte Gustav Hassenpflug zusammen mit seiner Mitarbeiterin an der HFBK, Brigitte Eckert, mit seinen im Baukastenprinzip entworfenen Möbelstücken eingerichtet, die er bereits in der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1953 gezeigt hatte (Deutscher Werkbund Gruppe Nordwestdeutschland 1956; Hassenpflug 1956, S. 3; Hofmann 1957, S. 141).

Die von Alexander Koch organisierte und von Maximilian Debus gestaltete und mit finanzieller Unterstützung des Landesgewerbeamtes Baden-Württemberg realisierte Schau umfasste eine kleine Anzahl einzelner Räume, denen jeweils eine Wohn-Funktion zugeordnet war. Das zur Ausstellung dazugegebene Begleitheft gibt fotografische Einblicke in die je zum „Wohnen“, „Arbeiten“, „Schlafen“ oder „Spielen“ eingerichteten Zimmer und in moderner Kleinschreibung knappe schriftliche Erläuterungen (Abb. 54–57). Modernste Möbel, meist parallel oder rechtwinklig zueinander aufgestellt, ergänzt durch das übliche Ensemble aus Vorhängen, Teppichen, Bildern, Spielsachen, Zimmerpflanzen und einzelnen Alltagsgegenständen wie einem Buch und einem Aschenbecher auf dem Arbeitstisch, sollten eine „neue art zu wohnen“ vorführen, „heiter, anmutig und lebendiger“, ein „neues raumgefühl“, „in dem der mensch der gegenwart sich ungehindert entfalten kann“ (Deutscher Werkbund 1957). Folgender Hinweis findet sich in diesem Heftchen: „Es ist nicht wichtig, daß es gerade diese möbel, vorhänge, lampen usw. sein müssen; sie wurden nur ausgesucht, weil sie schlicht, formschön und zeitgemäß sind. Die initiative, seine wohnung nach eigenem ermessen einzurichten, soll niemandem genommen werden, jedoch gehören dazu urteil, sicherheit und geschmack in der wahl und zusammenstellung der möbel.“ (Ebd.) Die Präsentation sollte als Schulung für ein generelles Erkennen der ‚guten Dinge‘ dienen. Das Beschauen bestimmter Formen, Materialien, Farben und Funktionalitäten sowie der Aufenthalt und das sich Bewegen in den musterhaften Räumen sollte den Geschmack der Besucher/innen in die gewünschte Richtung lenken und festigen.

Ebenfalls im Sommer 1957 fand in Berlin die Internationale Bauausstellung *Interbau* statt (Abb. 58).<sup>117</sup> Das Kernstück der Ausstellung war die Neubebauung

---

117 Von allen in dieser Studie berücksichtigten Ereignissen hat die *Interbau* als sehr große und politische bedeutsame Bauausstellung, zu der umfangreiches Quellenmaterial vorliegt, in der Forschungsliteratur die meiste Beachtung erfahren. Hier sind insbesondere zu nennen: Wagner-Conzelmann 2007b; Dolff-Bonekämper 1999; Maechtel/Peters 2008; Schulz/Schulz 2007; Landesdenkmalamt Berlin 2007; Bezirksamt Tiergarten 1995. Unter den publizierten Primärquellen zur *Interbau* sind insbesondere der Ausstellungskatalog (Internationale Bauausstellung Berlin GmbH 1957a) sowie die mehrteilige Hefereihe, die zur Bauausstellung erschienen ist (Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin/BDA 1957 und Hofmann 1958) hervorzuheben. In verschiedenen Archiven, insbesondere im Baukunstarchiv der Akademie der Künste Berlin und im Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin finden sich zahlreiche

des Westberliner Hansaviertels im Rahmen eines Architekturwettbewerbs. Eingeladen wurden 53 namhafte Architekten aus 14 Ländern (unter ihnen Alvar Aalto, Egon Eiermann, Walter Gropius, Arne Jacobson, Wassili Luckhardt, Oskar Niemeyer, Max Taut, Pierre Vago, Sten Samuelson und Fritz Jaenecke), die unter der Koordination eines vom Präsidenten des Bunds Deutscher Architekten, Otto Bartning, geleiteten Ausschusses ihre Bauideen verwirklichten. Mit einer Komposition aus Punkthochhäusern, Zeilenbauten, Reihenhäusern und flachen Bungalows sowie einer Schwerpunktlegung auf die Grünflächengestaltung des Areals, mit der zehn Gartenarchitekt/innen betraut wurden, sollte das Hansaviertel die Leitthemen des Städtebaus der 1950er Jahre von ‚Auflockerung, Gliederung und Durchgrünung‘ anschaulich vorführen. Insgesamt wurden circa 1300 Wohneinheiten gebaut. Zum Zeitpunkt der Ausstellung im Sommer 1957 waren allerdings noch nicht alle Bauten wie geplant fertig, stattdessen befanden sich die Häuser in ganz unterschiedlichen Stadien des Baufortschritts, was kurzerhand als Möglichkeit erklärt wurde, das Entstehen des modernen Wohnbaus am „lebendigen Beispiel“ nachvollziehen zu können (Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin/BDA 1957, S. 16).

Neben der Neubebauung des Hansaviertels gehörten zur *Interbau* außerdem einzelne weitere Bauten an anderen Stellen im Berliner Stadtraum sowie verschiedene regionale und thematische Sonderschauen, die größtenteils in temporären Ausstellungspavillons auf dem Areal des Hansaviertels gezeigt wurden. Die prominenteste war die von Karl Otto konzipierte Sonderschau *Die Stadt von morgen*, die an zentraler Stelle im Hansaviertel in einem beindruckenden, von Karl Otto, Frei Otto und Günter Günschel konzipierten Ausstellungspavillon zu besichtigen war (Abb. 60–61). Der Bau aus Stahlstreben mit einer

---

unveröffentlichte Dokumente, Pläne sowie Fotografien aus der Planungsphase der Bauausstellung sowie ihrer Realisierung. Viele Fotografien von der *Interbau* befinden sich außerdem im Landesarchiv Berlin. Publierte Rückblicke auf die *Interbau*, in denen das in der Bauausstellung und insbesondere in ihrer Sonderschau *Die Stadt von morgen* Gezeigte sowie auch die Neubebauung des Hansaviertels und die dort vorgeführten Wohnbau- und Einrichtungskonzepte kritisch besprochen werden, finden sich in diversen Fachzeitschriften, ausführlich u. a. in *Architektur und Wohnform. Innendekoration; Bauen und Wohnen; Bauwelt; Die Innenarchitektur. Zeitschrift für Ausbau, Einrichtung, Form und Farbe*; sowie bei Wandersleb 1958 und in der Publikation *Die Interbau wird diskutiert*, die der, Senator für Bau und Wohnungswesen 1960 herausgab.

Tuchbespannung als Dach war durch eine Grünfläche in zwei Bereiche unterteilt. Der größere, rundherum offen gelassene Teil des Pavillons beherbergte eine bilderreiche Präsentation aus Schautafeln mit Fotografien, Plänen, Zeichnungen und erläuternden Texten sowie verschiedenen Schaukästen, an denen ein teils ebenerdig angelegter, teils über eine Holzempore führender Parcours entlang leitete. Zu den Themen „Stadt und Mensch“, „Stadt und Gesundheit“, „Stadt und Natur“, „Stadt und Verkehr“ sowie „Stadt und Boden“ wurden zu der Frage „Wie ist es heute?“ die Missstände der als nicht mehr zeitgemäß wahrgenommenen Strukturen einer verdichteten ‚Mietskasernenstadt‘ beklagt und Darstellungen ‚schlechter‘ städtischer Zustände den Idealen der ‚guten‘ Stadt von morgen gegenübergestellt. In dem zweiten, kleineren Teil des Ausstellungspavillons waren die Abteilung „Das Wohnen“ mit mehreren Schauwohnräumen (Abb. 63), einer Wohn- und einer Freizeitberatungsstelle (Abb. 62) zu besichtigen.<sup>118</sup> Ein zentrales programmatisches Element der *Interbau* waren die über 70 Musterwohnungen, die insbesondere in den neu errichteten Wohnbauten, zum Teil von den bauenden Architekten selbst, zum Teil von anderen (Innen-)Architekt/innen gestaltet worden waren. Die eingerichteten Räume sollten den Wohnalltag in diesem Demonstrationsprojekt internationaler Architekturmoderne vorstellbar werden lassen und zeigen, mit welchem Mobiliar die modernen Bauten am besten einzurichten waren. Zusätzlich zu ihrer Präsentation vor Ort sollten alle

---

118 Heute kann die Sonderschau vor allem durch Karl Ottos Publikation *Die Stadt von morgen. Gegenwartsprobleme für alle* nachvollzogen werden, in der große Teile der Präsentation im Nachgang der Ausstellung in Buchform zusammenfasst wurden (Otto 1959). Weitere wesentliche Quellenmaterialien sind die Mitschriften zweier sogenannter „Arbeitsgespräche“, mit denen die Sonderschau vorbereitet wurde (Arbeitsgruppe Interbau 1955, 1956). Zur Diskussion darüber, was in der Sonderschau gezeigt werden sollte, hatten Karl Otto und Erich Kühn einen interdisziplinären Kreis von Personen zu zwei insgesamt viertägigen Arbeitsgesprächen eingeladen, die mitstenographiert wurden und als unveröffentlichte Protokolle erhalten sind (einsehbar u. a. in der Bibliothek der TU Berlin). Die Protokolle geben Einblicke in die lebhaften Auseinandersetzungen bezüglich der angenommenen gegenseitigen Bedingtheit von Städtebau und gesellschaftlichen Entwicklungen. Die Arbeitsgespräche, in denen die Ideale einer zukünftigen Stadt und die sich daraus ergebenden städtebaulichen Forderungen diskutiert wurden, fanden am 28./29. Oktober 1955 und am 17./18. Februar 1956 in Berlin statt. Ihre Gesamttitel lauten: *Internationale Bauausstellung Berlin 1957 (Interbau) Thematische Schau: Die Stadt von morgen. 1. Arbeitsgespräch* sowie *Internationale Bauausstellung Berlin 1957 (Interbau) Thematische Schau: Die Stadt von morgen. 2. Arbeitsgespräch*. Sowohl Ottos Publikation als auch die Arbeitsgespräche habe ich ausführlicher in meiner Magistraarbeit diskutiert (Hartmann 2006). Eine detaillierte Besprechung der Arbeitsgespräche und der Sonderschau *Die Stadt von morgen*, allerdings unter Ausschluss des Themenbereichs „Wohnen“, findet sich außerdem bei Wagner-Conzelmann 2007b.

Musterwohnungen in einer eigens dazu produzierten Publikation mit Fotografien der eingerichteten Räume, möblierten Grundrissen und erläuternden Texten festgehalten werden. *Wohnen in unserer Zeit* (Hofmann 1958) war die Ergänzung einer Publikationsreihe, die zur *Interbau* herausgegeben wurde (Abb. 73–75). Das Heft erschien allerdings nicht wie die anderen vier Bände direkt zur *Interbau*, sondern erst über ein Jahr danach und wurde auch nicht wie geplant eine Dokumentation aller gezeigten Musterwohnungen der *Interbau*, sondern stellt nur 28 der über 70 Wohnbeispiele vor. Der Werkbund erklärte diese ungeplante Veränderung kurzweg zum Konzept und bewarb die Publikationen gar nicht erst als Dokumentation des auf der *Interbau* Gezeigten, sondern direkt als „moderne Wohnberatung“, durch die „der Leser einen umfassenden und dabei zukunftsweisenden Einblick in das gesamte Wohngeschehen der westlichen Welt der Gegenwart und gleichzeitig wertvolle Hinweise über die Art und die Hersteller der für eine neuzeitliche Wohnung notwendigen Gebrauchsgegenstände in einer einzigartigen Vollständigkeit“ erhalten würde (Deutscher Werkbund 1958).

Auch bei der *Interbau* wurden die Musterwohnungen in vielen Fällen für mehr oder weniger ausdifferenziert beschriebene imaginäre Bewohner/innensubjekte eingerichtet. Eingerichtet wurden hauptsächlich Familienwohnungen, aber auch verschiedene Singelwohnungen, insbesondere solche für alleinstehende Frauen, sowie Einrichtungen für kinderlose Ehepaare. Wurden berufstätige Mütter imaginiert, so sollten diese, das wird aus den Beschreibungen deutlich, ihre Erwerbstätigkeit hauptsächlich oder gänzlich zuhause verrichten, wofür sie einen kleinen Arbeitsplatz in der Wohnung eingerichtet bekamen. Die Musterwohnungen der *Interbau* im Einzelnen zu beschreiben, würde den Raum an dieser Stelle bei Weitem sprengen. Eine erste Diskussion und Analyse der Wohnbeispiele auf der *Interbau* habe ich bereits an anderer Stelle unternommen (Hartmann 2006), aus verschiedenen Quellenmaterialien lassen sich viele, wenn auch nicht alle Musterwohnungen der Bauausstellung zusammentragen.<sup>119</sup>

---

119 Zur Rekonstruktion der Musterwohnungen der *Interbau* sind neben der Publikation von Hofmann relevante Quellenmaterialien der Katalog der *Interbau* (Internationale Bauausstellung Berlin GmbH 1957a), in dem mehrere der Musterwohnungen beschrieben sind, ein Wegweiser und Führer durch die *Interbau* (Internationale Bauausstellung Berlin GmbH 1957b)

## 2.4 Alle lernen wohnen. Die nationale Gemeinschaft richtet sich häuslich ein. Zwischenfazit

Auch wenn Wohnlehre und Geschmackserziehung nach 1945 an sich nicht neu waren, lässt sich doch bezüglich der anvisierten Zielgruppe eine wesentliche Veränderung zur Wohnlehre der 1920er und 1930er Jahre und besonders den in diesen Jahren veranstalteten Wohnausstellungen des Deutschen Werkbunds ausmachen. Während diese vornehmlich eine bildungsbürgerliche Gesellschaftsschicht mit bereits etabliertem Designverständnis und einer mit den Vorstellungen des Werkbunds korrespondierenden Geschmacksbildung ansprachen, waren die Wohnlehrunternehmungen der 1950er Jahre explizit schichtübergreifend ausgerichtet. Wieder und wieder wurde betont, dass Fragen des Wohnens immer und für alle Teile der Bevölkerung relevant seien, was angesichts der Kriegszerstörungen aber noch einmal besonders deutlich zutage trete. Über die Formulierung idealer Wohnräume und entsprechender Bewohner/innensubjekte, mit denen sich jede/r identifizieren können sollte, wurde versucht, ein möglichst breites Publikum zu erreichen, wobei die angesprochenen Vielen über diskursive Figuren sozialer Bezogenheit als nationale Gemeinschaft (und nicht als deren Gegenfigur Masse) imaginiert werden sollten (Betts/Crowley 2005, S. 222).

Das Neu-Einrichten wird in den Texten und zum Teil auch auf den Bildern der Nachkriegswohnlehre zum Akt eines nationalen Neubeginns und die als notwendig konstatierte Beschäftigung mit dem Wohnen zu einer Unternehmung, mit der sich alle zur selben Zeit befassen. Diese Erzählung von der gleichzeitigen Beschäftigung Vieler mit derselben Sache war, wie ich argumentieren möchte, wesentlich für das nationale Gemeinschaftsgefühl in der jungen BRD. Benedict Anderson beschreibt Nation als vorgestellte politische Gemeinschaft, als ein kulturelles Produkt, das wesentlich aus einem Gefühl der Zugehörigkeit besteht

---

sowie verschiedene Zeitschriftenartikel über die Bauausstellung (Lancelle 1958a; o. V. 1957b; Heythum 1958; Hofmann 1957). Eine erste, sehr knappe Zusammenfassung zu den Musterwohnungen auf der *Interbau* hat Gisela Moeller (2007) verfasst, zu den Musterwohnungen von Hilde Weström und Wera Meyer-Waldeck in der Sonderschau *Die Stadt von morgen* finden sich zudem einige Informationen bei Dörhöfer/Beckers 2000.

(Anderson 1996).<sup>120</sup> Zentral für diese vorgestellte Gemeinschaft ist laut Anderson „die Idee einer umfassenden und festgefügteten Gleichzeitigkeit“ (ebd., S. 69), also die Vorstellung eines gleichzeitigen Handelns der anderen Mitglieder dieser Gemeinschaft, die der/die Einzelne nicht persönlich kennt, und das geteilte Vertrauen auf dieses gleichzeitige Handeln. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Vorstellung eines solchen steten, gleichzeitigen und auf das Gleiche hin orientierten anonymen Tuns vor allem über die mit dem Wiederaufbau verbundenen Tätigkeitsfelder hergestellt. Vom Aufbau der Städte bis zur Einrichtung der Wohnung wurden Aufgaben artikuliert, die sich an jede/n Einzelne/n richteten, die aber als Gemeinschaftsaufgaben formuliert wurden, die nur gelingen könnten, wenn alle mit anpackten. Dabei waren die Medien der Wohnlehre wichtige Vermittler für das Gefühl der gleichzeitigen Beschäftigung Vieler mit derselben Sache. Zeitungsreportagen, die über die großen Wohnausstellungen berichteten, Veröffentlichungen etwa der Zahlen, wie viele Menschen die Wohnberatungsstellen mit welchen Fragen aufgesucht hatten, oder Abbildungen derjenigen, die sich in der richtigen Aufstellung der Möbel übten, verliehen der Idee eines gleichzeitigen und gleichgerichteten Handelns der Mitglieder der nationalen Gemeinschaft verlässliche Sicherheit. Mit beschriebenen, gezeichneten oder von Schauspieler/innen gespielten Bewohner/innenfiguren wurde die vorgestellte Gemeinschaft zusätzlich ausformuliert. Die Identifikationsfiguren, die in erster Linie Familien, daneben aber auch ledige Frauen oder Witwen mit Kindern, Ausgebombte, Flüchtlinge oder junge, mit der Einrichtung der ersten gemeinsamen Wohnung befasste Ehepaare vorführten, dienten sowohl dazu, das eigene Leben in den vorgeführten Wohnräumen vorstellbar zu machen, als auch dazu, die Wohnlehre als umfassendes Projekt zu begreifen, in dem viele weitere Menschen auf dieselbe Weise angesprochen werden wie man selbst.

---

120 Genauer definiert Anderson Nation als begrenzte, souveräne, vorgestellte politische Gemeinschaft, wobei sich begrenzt auf die genau bestimmten, wenn auch variablen Grenzen und Abgrenzungen zu anderen Nationen bezieht, und souverän auf die Entstehung des Nationenkonzepts zu einer Zeit, als mit der Aufklärung und der Französischen Revolution die Legitimität eines von Gottes Gnaden bestimmten hierarchisch-dynastischen Reiches nicht länger gegeben war. Vorgestellt sei die nationale Gemeinschaft, da auch in der kleinsten Nation ein Mitglied der Gemeinschaft niemals alle anderen kennen kann und sich deswegen alle die Gemeinschaft zu einem gewissen Grad vorstellen müssen (Anderson 1996).

Manchmal wurden die Figuren detailliert ausgeführt, beschrieben, bebildert, mit Namen und Biografien versehen, manchmal wurden sie gar nicht explizit genannt, sondern schwang ihr Dasein als implizite Information in den Wissensproduktionen von Texten, Zeichnungen, Plänen und installativen Raumanlagen mit. Die Wohnlehrmedien führten nicht nur idealisierte Modelle eines ‚richtigen‘ Wohnens vor, sie vermittelten vor allem auch die Metaebene: Alle – wir alle – befassen uns jetzt mit dem Wohnen; wir alle lernen jetzt besser wohnen. Illustrationen setzten nicht nur die richtige Einrichtung ins Bild, sondern zeigten Menschen – und zwar alle, alte wie junge, Frauen wie Männer –, wie sie lernen, Grundrisse zu lesen und die Wohnung als Gestaltungsfeld zu verstehen, an das möglichst planvoll, gut informiert und mit Sachverstand herangegangen werden sollte (Abb. 125a–b).

Verbunden mit den Kriegszerstörungen, die in den stark betroffenen Städten für viele Haushalte einen Neubeginn von Grund auf bedeuteten, und mit dem Wiederaufbau als Massenwohnbau, mit dem eine Schichtentrennung zumindest anfangs weitaus weniger gegeben war als in den zuvor existierenden Vorkriegs-Wohnvierteln, hatte das politische Klassenbewusstsein Anfang der 1950er Jahre deutlich abgenommen (Niehuss 2001, S. 145). Wenngleich Helmut Schelskys zeitgenössisch und auch danach noch lange populärstes soziologisches Modell der frühen bundesrepublikanischen Gesellschaft als „nivellierte Mittelstandsgesellschaft“ (Schelsky 1953, S. 218) inkorrekt ist, da es diverse nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin bestehende sowie neu dazukommende sozialen Ungleichheiten und kulturellen Unterschiede ignoriert (Schildt 2001, S. 295–302), führten doch die Wohlstandssteigerung ab den 1950er Jahren und die daraus entstehenden Konsummöglichkeiten sowie die ebenfalls mit der Hebung der gesamten Volkswirtschaft verbundenen strukturellen Veränderungen in der Arbeitswelt zu einer Annäherung zuvor deutlicher voneinander getrennten Bevölkerungsschichten (ebd., S. 301). Die wirtschaftlichen Entwicklungen im Lauf der 1950er Jahre spielten mithin eine sehr bedeutsame Rolle für das westdeutsche Nationalgefühl; Konsum als Ausdruck individuellen Erfolgs wurde zu einem wesentlichen Element der Selbstidentifikation als Bundesbürger/in (Carter 1997; Fenner 2011, S. 136). Die Wohnlehrmedien sprachen ihre Leser/innen und Betrachter/innen als Teilhabende dieser Nachkriegs-Konsumgesellschaft an, die es – ganz gleich,

wie viel Geld im Einzelfall zur Verfügung stünde – als Ganzes, als Gesamtgesellschaft und zugleich immer auf das individuelle Glück des einzelnen Menschen bzw. der Familie ausgerichtet so zu lenken gelte, dass durch die Wahl der ‚richtigen‘ Konsumgüter eine entsprechende Geisteshaltung der jungen Nation entwickelt und über ihre Wohnungseinrichtungen zum Ausdruck gebracht würde.

Sich endlich „in den ‚eigenen vier Wänden‘ einzurichten“ wurde zum „wichtigsten Ziel der Bundesbürger“ (Schildt/Siegfried 2009, S. 96) und der ‚Rückzug ins Private‘ zum „Ideal einer ganzen Epoche“ (Harlander 1999, S. 250).<sup>121</sup> Die zu erreichenden Lebensverbesserungen wurden als Zeichen eines persönlichen Fortkommens verstanden, das explizit „nicht in kollektivem Klassenkampf, sondern als privater bzw. familiärer Kraftakt“ zu unternehmen wäre (Schildt/Siegfried 2009, S. 98). Mit der Konzentration auf die Familie und das häusliche Leben ging eine „Tendenz zur Entpolitisierung im öffentlichen Leben“ (Abelshauer 1987, S. 64) bzw. mehr noch eine Selbstwahrnehmung der Bevölkerung als nicht politisch einher.<sup>122</sup> Zeitgenössische kritische Soziolog/innen sprachen von der wohnlichen Privatsphäre als „Fluchtburg“ des „Großstädtlers“ (Bahrtdt 1961, S. 104) und verurteilten die ausgeprägte Ausrichtung des Lebens auf die eigne private Häuslichkeit als „Regression in den kleinfamiliären Gruppenegoismus“ (Habermas 1958, S. 227). Fragen der Familie und des Wohnens wurden vom Gros der Bevölkerung als nicht politisch bewertet, was zwar vor dem Hintergrund der bekannten Trennung zwischen den Kategorien privat und politisch nicht verwundert, aber dennoch auffällig ist in einer Zeit, in der alle Parteien das Wohnen zu einem zentralen Programmpunkt ihrer Agenden machten, Politiker/innen darüber mehr als über andere Fragen zu

---

121 Harlander bezieht sich auf eine große demoskopische Befragung zu diesem Thema 1955 durch das gewerkschaftseigene Bau- und Wohnungsunternehmen Neue Heimat, deren Ergebnisse nachzulesen sind bei May 1957, S. 125. Der Luxus, sich zurückziehen zu können, wird in zeitgenössischen Beobachtungen festgehalten; ein als wichtig empfundenes erstes Ausstattungsstück für die neue Wohnung waren Gardinen (Schildt 1988, S. 150; Niehuss 2001, S. 155).

122 Insbesondere Heranwachsende äußerten in Befragungen in großer Mehrzahl, sie würden sich nicht für Politik interessieren: 1951 erklärten 72% der männlichen Jugendlichen und 87% der weiblichen, 1955/56 noch mehr als die Hälfte bis zwei Drittel der Befragten ihre „Uninteressiertheit an der Politik“ (zit. n. Abelshauer 1987, S. 64).

sprechen schienen, Wohnen auch vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs eines der Schlüsselthemen war und auch die Akteur/innen der Wohnlehre, insbesondere der Deutsche Werkbund, ihre Arbeit als explizit politische Aufgabe bezeichneten.

Die Fokussierung auf die „notorische Häuslichkeit“ (Schildt/Siegfried 2009, S. 105) und die Familie zeigt sich deutlich in den Freizeitaktivitäten der Bevölkerung. Statt nachbarschaftlicher Kontakte wurde in erster Linie der Medienkonsum im Kreis der Familie gepflegt (Schildt 1995, S. 110–121). Neben der Lektüre von Tageszeitungen, Zeitschriften und Illustrierten spielte das Hören von Radiosendungen eine große Rolle (ebd., S. 209–261). Das Radiogerät, das im Lauf der 1950er Jahre Eingang in fast alle Haushalte fand, wurde zum „Zentrum familiärer Geselligkeit am werktäglichen Feierabend“, wobei die beliebteste Musikrichtung bei den Hörer/innen deutsche Schlager mit ihrer wehmütigen Glorifizierung der Heimat und ihren Idyllenfantasien waren, in denen „schmachtende Jäger, Matrosen oder [...] Fischer“ ihre Auftritte hatten (Schildt/Siegfried 2009, S. 106–108). Die Wohnlehrmedien, die den Fokus auf die Frage richteten, wie aus den eigenen vier Wänden bestmöglich ein Heim zu machen sei, und die ihr Publikum in der Kunst dieses Häuslich- und Heimmachens unterwiesen, trafen den Nerv der Zeit.

In keinem anderen Topos lag nach 1945 so viel Heilsversprechen wie in dem des zugleich modernen wie behütenden Heims als Ort individueller, familialer und nationaler Erholung und Erneuerung (Betts 2007, S. 245).<sup>123</sup> Im Zentrum dieses

---

123 Die Heilung, Gesundung der Gesellschaft bzw. des ‚Volkes‘, für die gute Wohnungen unabdingbar seien, sowie das Krankmachende des Fehlens solcher Wohnungen wurde immer wieder explizit ausgesprochen. So schrieb etwa Martha Fuchs, SPD-Politikerin, die 1946 Kultusministerin des Landes Braunschweig, 1947/48 Staatskommissarin für das Flüchtlingswesen im Land Niedersachsen und danach für mehrere Jahre Mitglied des niedersächsischen Landtags war, im Vorwort der Broschüre *Frau Heim Küche*, die zur *Constructa* herausgegeben wurde: „Ausreichende, gesunde und zweckmäßige Wohnungen sind die Voraussetzung für die leibliche und seelische Gesundung unseres Volkes.“ (Fuchs 1951, S. 5) Die Innenarchitektin und Möbeldesignerin Herta-Maria Witzemann forderte in ihrem Beitrag zum „Diskussionsforum ‚schöner wohnen‘“, das die Teppich-Gemeinschaft im Verband der deutschen Teppich- und Möbelstoffindustrie 1957 und 1959 mit Rednern von internationalen Rang (wie etwa Alvar Aalto und Richard Neutra) veranstaltet hatte: „Wir brauchen Wohnungen, die Zufluchtsstätten sind, Inseln, auf denen man glücklich sein kann, Wohnungen, in denen unsere Kinder die Nestwärme empfinden, in denen das Gemüt angesprochen wird, in

Diskurses stand die Aussicht auf Privatheit, auf die Intimität eines Raums, der nur mit der eigenen Familie geteilt wurde – eine Aussicht, die symbolisiert wurde durch das Einfamilienhaus, das „in seinen verschiedenen Erscheinungsformen als Kleinsiedlung, als Reihenhaus und als bürgerliche Villa zu dem Haustyp [wurde], der das Klima der fünfziger Jahre auf die typischste Weise repräsentiert“ (Harlander 1999, S. 274). Wenngleich dieses Familieneigenheim, dessen Kauf in den 1950er Jahren zum wichtigsten Ziel bundesdeutscher Sparer/innen wurde,<sup>124</sup> von der Realität insbesondere der städtischen Bevölkerung in der Regel weit entfernt war, avancierte es, „gegen den ‚Kollektivismus des Ostens‘ ideologisch hoch aufgeladen“, zu einem Bild für den endgültigen Abschluss des Krieges, die Überwindung der schwierigen ersten Nachkriegsjahre, den gelungenen sozialen Aufstieg und das Erreichen materieller Sicherheit (Harlander 1999, S. 274f.; Betts/Crowley 2005, S. 215f.). So erhält das Einfamilienhaus, wie zu zeigen sein wird, auch in den Wohnlehrmedien einen prominenten Platz, allerdings weniger in der Form konkreter architektonischer Konzepte<sup>125</sup> denn vielmehr als Zeichen für positive Werte der Zeit wie Aufstieg, Individualität, Familie, Geborgenheit, Erholung, Erneuerung und nicht zuletzt Sicherheit.

---

denen nicht durch Dauerreiz unserer Nerven ernsthafte Krankheiten entstehen.“ (Witzemann 1957, S. 7)

124 Dazu fassen Schildt und Siegfried zusammen: „Der Einkommenszuwachs wurde weniger für Vergnügungen ausgegeben als für Anschaffungen zurückgelegt. Die Sparquote [...] verdreifachte sich in den 1950er Jahren auf fast neun Prozent, stieg also stärker als die Einkommen. An erster Stelle stand das Bausparen, dessen Volumen sich in jenem Zeitraum sogar verzehnfachte, ein deutlicher Hinweis auf das zentrale Objekt der Wünsche, für das alle Anstrengungen und Entbehrungen lohnend erschienen.“ (Schildt/Siegfried 2009, S. 100f.)

125 Auch in Architekturzeitschriften, in denen das Einfamilienhaus in dieser Zeit ebenfalls viel Raum erhält, werden entsprechende Entwürfe und Bauten, wie Regine Heß bemerkt, eher vorgeführt denn zum Thema tiefgründiger Kritik oder fachlicher Kontroversen gemacht (Heß 2016, S. 447).

### 3 Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?

#### Konzeptuelles Intermezzo

In diesem Kapitel trete ich von meinen unmittelbaren Untersuchungsmaterialien einen Schritt zurück. Bevor ich ausgewählte Medienstücke der Wohnlehre tiefergehend analysiere, möchte ich im Folgenden einer Position Raum geben, die sich für mein Nachdenken über das vorgeführte Wohnen der Nachkriegszeit als hilfreiche Referenz erwiesen und meine Analysen inspiriert hat. Diese Position ist kein Text, sondern ein Bild: Richard Hamiltons Collage, die 1956, also zeitgenössisch zu meinen Untersuchungsmaterialien, in ihrem Titel danach fragt: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* – und die Antwort in den Medien sucht, die dieses Wohnen zeigen, abbilden, illustrieren, bewerben und dabei mit Räumen ausstatten, mit Dingen füllen und mit Figuren bevölkern (Abb. 176).<sup>126</sup> Die Collage führt in gewisser Weise ähnlich wie manche der von mir untersuchten Schauwohnräume das Wohnen als Guckkasten- oder Bühnenspektakel vor, allerdings lesen sich Hamiltons Aneinanderfügungen unterschiedlicher Perspektivlinien und nicht zusammenpassender Architekturelemente, durch die das Wohnen zu einem Kippbild gerät, das zwar erkennbar bleibt, in dem jedoch nichts mehr zu stimmen scheint, wie ein ironischer Kommentar zu den vielen Bild- und Raumanordnungen, die in den 1950er Jahren ein ‚richtiges‘ Wohnen vorführen. Dabei arbeitet Hamilton jene Momente heraus, an denen die Anordnungen in ihrer Konstruiertheit sichtbar werden. In dieser Blickschärfe ist mir die kleine Collage Lesehilfe für meine eigenen Medienanalysen.

*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* ist eine kleine, fast quadratische Arbeit (25,7 x 24,5 cm), deren materielle Ästhetik in Reproduktionen nur schwer nachvollzogen werden kann. Die Collage aus vielen einzelnen Papierausschnitten verlangt von der Betrachterin, sie aus nächster Nähe

---

<sup>126</sup> Richard Hamilton: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956, Collage, Sammlung Zundel.

anzusehen, wenn es ginge, direkt in den montierten Bildraum hineinzuschlüpfen. Die Einzelteile der Collage, größtenteils Werbeanzeigen in US-amerikanischen Illustrierten entnommen, führen ‚today’s appealing homes‘ neu zusammengefügt in einem Bildraum vor.<sup>127</sup> Hamilton montiert aus den Collageteilen einen Raumkasten und füllt diesen mit einer eigenartigen Kompilation von Möbeln, Figuren, Haushaltsgeräten und Unterhaltungsmedien.<sup>128</sup> Über riesige Öffnungen ist die innenräumliche Szenerie mit einem Außen verbunden, das hinter einem Panoramafenster als Ausschnitt urbaner Metropolität erscheint und, da eine Zimmerdecke fehlt, in Gestalt des Weltalls mit der Wohnwelt interferieren kann. Diese Inszenierung von Klischeebildern warenerfüllter Wohn- und Lebens(alb)träume zwischen Nachkriegsmoderne und beginnendem *space age* setzt sowohl auf formaler als auch bildmotivischer Ebene zahlreiche Elemente in einen Zusammenhang, die Bezüge zu den Medien des ausgestellten Wohnens erkennen lassen.

Entstanden ist Hamiltons ironische Auseinandersetzung mit den Idealbildern des modernen Wohnens für ein Plakat der Ausstellung *This Is Tomorrow*, die 1956 in den Räumen der Whitechapel Art Gallery in London stattfand. Die Ausstellung zeigte zwölf Installationen, jeweils Gemeinschaftsproduktionen von Maler/innen, Bildhauer/innen und Architekt/innen, die im Sinne einer Integration der Künste die Möglichkeiten solcher Kollaborationen deutlich machen sollten und das Publikum zu einer – allerdings nicht durch die Arbeiten vorgegebenen – Betrachtung der Zukunft anregen sollten (Massey 2001, S. 176). Richard Hamilton

---

127 Beim Suchen und Ausschneiden der Motive hatte Hamilton Hilfe von seiner Frau Terry Hamilton und der befreundeten Magda Cordell. Es gibt Annahmen darüber, dass die in der Collage verarbeiteten Zeitschriftenausschnitte aus Illustrierten stammten, die John McHale in seinem „legendären Koffer“ von seinem Aufenthalt in New Haven mitgebracht hatte (Asendorf 1998, S. 386). Dies bleiben aber Vermutungen, da die Zeitschriften, mit denen Hamilton arbeitete, Mitte der 1950er Jahre auch in London an vielen Orten zu erwerben waren und dort von Künstler/innen seit einigen Jahren gesammelt und getauscht wurden (Stonard 2007, S. 613).

128 Zur Vorbereitung der Collage hatte Hamilton eine Liste mit Kategorien angelegt – „Man, Woman, Humanity, History, Food, Newspaper, Cinema, TV, Telephone, Comics (picture-information), Words (textual information), Tape recording (aural information), Cars, Domestic appliances, Space“ (Stonard 2007, S. 613, Adriani o. J.) –, nach denen die einzelnen motivischen Bestandteile des Bildes aus verschiedenen Zeitschriften zusammengetragen und ausgeschnitten wurden. Eine aufwändige Recherche von John-Paul Stonard trägt die Ursprungsmedien fast aller Teile der Collage zusammen (Stonard 2007).

nahm an der Ausstellung als Mitglied der Independent Group teil, eines 1952 am Institute of Contemporary Arts (ICA) gegründeten Zusammenschlusses von Künstler/innen, Architekt/innen und Theoretiker/innen, zu dem unter anderem Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi sowie Alison und Peter Smithson zählten, deren Arbeiten für folgende theoretische und künstlerische Weiterführungen zentrale Anregungen zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Alltagskultur und Massenmedien sowie Städtebau und Wohnkultur lieferten. Hamiltons Collage, die heute als Inkunabel der Pop-Art betrachtet wird, war in der Ausstellung selbst gar nicht zu sehen, sondern bildete in einer Schwarz-Weiß-Version das Motiv für ein Plakat der Ausstellung und wurde im Katalog der Ausstellung abgebildet. Ich beziehe mich allerdings nicht auf Hamiltons Plakatbeitrag für die Ausstellung, sondern auf das Original seiner Collage, die zum Zeitpunkt meiner Befassung mit ihr in der Kunsthalle Tübingen zu sehen war.

Der britische Künstler, der *„today’s appealing homes“* aus Papierausschnitten US-amerikanischen Illustrierter zusammensetzt, liefert für meinen Forschungsgegenstand – deutsche Wohnlehrmedien – gewissermaßen einen doppelten Blick von außen, allerdings einen, der sich explizit nicht auf ein einziges spezifisches Wohnideal bezieht, sondern sowohl räumlich wie auch zeitlich mehrere Verschneidungen anlegt: „Hamilton’s interior is more British than American, a ‚cozy little future world‘, heir to a genre of English interior scenes reaching back to the eighteenth-century conversation piece“, wie es John-Paul Stonard formuliert (Stonard 2007, S. 620). Hamilton spielt mit einer lustvollen Verwendung der Ästhetiken, die das Wohnen bewerben, wobei die von ihm unternommenen Verrückungen und Neuzusammenstellungen die detailliert choreografierten Anordnungen von Wohnlehrmedien zugleich ernst nehmen und ad absurdum führen. Auf Hamiltons Bild wird immer wieder verwiesen, wenn es darum geht, zu analysieren, was das moderne Heim ausmacht, insbesondere mit Bezug auf die Mediendurchsetztheit dieses Zuhauses (u. a. Asendorf 2008, S. 158f.). Gleichwohl zeigt Hamilton eben nicht einfach *today’s homes*, sondern eine aufschlussreiche Verschneidung verschiedener Vergangenheiten und Zukunftsträume respektive -alpträume und trifft in der Collage, die mit dem Slogan „this is tomorrow“ auf dem Ausstellungsplakat veröffentlicht wurde, die Ankündigungen der

Nachkriegs-Wohnausstellungen, die das ‚neue‘ Wohnen, die ‚heutige‘ Wohnung oder die Stadt ‚von morgen‘ zu zeigen versprachen.

### 3.1 Linoleum unter offenem Himmel. Anordnungen von Bodenflächen und Blicken

Das Ausgangsbild, auf das die weiteren Ausschnitte aufgeklebt und ein paar kleine Details gezeichnet sind, ist eine Werbeanzeige des Unternehmens Armstrong Floors für einen Bodenbelag aus Linoleum, der 1955 in einer Ausgabe des *Ladies' Home Journal* mit einer Fotografie und einem Werbetext angepriesen wurde (Stonard 2007, S. 614f.). „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“ ist die rhetorische Frage, mit der der Werbetext für den Linoleumboden beginnt. Linoleum ist ein Material, das aufgrund seiner Verwendung in vielen bekannt gewordenen Wohnbauten des Neuen Bauens der 1920er Jahre aufs Engste mit dem modernen Wohnen verbunden war. Mies van der Rohe legte die Villa Tugendhat mit Linoleum aus, Walter Gropius verwendete das Material in der Siedlung Dammerstock sowohl auf dem Boden als auch an Möbeln und Wänden, Bruno Taut legte Linoleumfliesen in seinem zweiten Wohnhaus aus und fast alle Musterhäuser der Weissenhofsiedlung wurden mit Linoleumböden versehen. In den 1950ern funktionierte Linoleum mittels der Bezüge auf diese Interieurs als Material, mit dem ein Wohnraum als modern und stilsicher eingerichtet markiert werden konnte.

Auch viele der Schauwohnräume in den deutschen Nachkriegs-Wohnausstellungen waren mit Linoleum ausgelegt. Erhalten ist beispielsweise ein Briefwechsel von Gustav Hassenpflug und den Deutschen Linoleum-Werken AG (DLW) über die Mengen und Farben des Linoleums, das für die Böden und Küchenoberflächen der 1951 im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe eingerichteten Schauwohnung des Deutschen Werkbunds verwendet wurde (Deutsche Linoleum-Werke AG 1951; Hassenpflug 1951a). Hassenpflug betonte, dass er Linoleum als Bodenbelag sehr schätze und glücklich sei über die Zusammenarbeit mit DLW. Auch das 1953 gezeigte Wohnbeispiel *Haus in der Halle* legte er mit Linoleum aus. Die Verbindung zwischen der von Hamilton als Bildgrund verwendeten Werbeanzeige und den Wohnlehrstücken in der frühen

BRD ist im Übrigen ganz direkt: DLW ging etwas später auf in Armstrong World Industries, jenem Unternehmen, das, damals noch unter dem Namen Armstrong Floors, die Frage stellte: „Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?“

Hamilton übernimmt mit der Linoleum-Anzeige die ungefähre räumliche Anordnung und ein paar Bestandteile des modernen *mid-century*-Wohnzimmers, etwa die Sofas aus „aktueller dänischer Produktion“ (Asendorf 2008, S. 158), und setzt in dieses Arrangement zahlreiche weitere Bildmotive ein, die den häuslichen Innenraum vielschichtig, sowohl inhaltlich als auch ästhetisch mit unterschiedlichen Außenräumen medial verschneiden. Der Linoleumboden der Anzeige bietet nur teilweise sicheren Untergrund, manche der Dinge und die Körper scheinen wie von der Schwerelosigkeit des über ihnen installierten Weltraums erfasst leicht zu schweben. Zur hinteren Wand hin wird der Linoleumboden abgelöst von einem schwarz-weiß gesprenkelten Teppich, der in den Raum hineinkippt und mit seinem Muster, das an ein Drip Painting von Jackson Pollock denken lässt, tatsächlich aber einen vergrößerten Ausschnitt einer Fotografie von Menschen am Strand zeigt (Adriani o. J.), den Boden nicht mehr als ebene Fläche, sondern als dreidimensionale Tiefenstruktur präsentiert und die Frage danach, was innen ist und was außen, ein weiteres Mal aufwirft.

Nach oben ist der Raum zur Gänze geöffnet. Durch das Fehlen der Zimmerdecke erinnert die Rauminszenierung trotz der Unterschiede in den Kompositionen des häuslichen Lebens an die ausgestellten Wohnräume der zahlreichen Schauwohnungen in den 1950er Jahren. Die fragil wirkenden und nach oben ins Nichts führenden Zimmerwände von Hamiltons montiertem Raum scheinen die schachtelartigen Kulissenarchitekturen der Wohnausstellungen aufzugreifen, bei denen die Besucher/innen von oben in die Schauräume hineinblicken konnten, wie etwa bei der Stuttgarter Ausstellung *Wie wohnen?* 1949 (Abb. 12) oder dem amerikanischen Schauhaus zum Thema *Wir bauen ein besseres Leben* auf der *Deutschen Industrieausstellung* 1952 in Berlin (Abb. 89). Dieser Blick von oben ist eine auffällige und bedeutungsgebende visuell-räumliche Anordnung vieler Wohnausstellungen der 1950er Jahre. Ich werde in Kapitel 5 genauer auf dieses

Verfahren und die mit ihm verbundenen Wissensbildungen eingehen. Auf Fotografien, die ebenerdige Raumeinsichten in Beispielwohnräume aus dieser Zeit zeigen, finden sich darüber hinaus auch solche, auf denen die Zimmerdecke wie in direkter Vorlage für Hamiltons Collage als schwarze Öffnung in einen unendlichen Raum erscheint. Über diese visuellen Bezugnahmen zu den Architekturen des ausgestellten Wohnens führt Hamilton das häusliche Leben als explizit medial verhandeltes vor.

In das schwarze Nichts seines Universums setzt Hamilton eine Fotografie der Erde, die den Blick aufs Wohnen globalisiert und universalisiert. Es ist das aus vielen Einzelfotografien zusammengesetzte Bild der Erde, das aus einer amerikanischen Rakete über der Wüste New Mexicos aufgenommen wurde und als erstes solches Abbild der Erdoberfläche im September 1955 im fotojournalistischen Magazin *LIFE* veröffentlicht worden war (Stonard 2007, S. 615). Mit dieser Fotografie nimmt Hamilton den Wettlauf zwischen den USA und der Sowjetunion um die Eroberung des Weltalls als Thema in seine Collage auf. Keineswegs nur ein Symbolbild des Kalten Kriegs, visualisiert das Foto den Moment, an dem sich mit dem Beginn der Raumfahrt der jahrhundertlang eingenommene Blick in die unendlichen Weiten des Weltalls (zumindest zunächst) umkehrt und zur Erde zurückführt.<sup>129</sup> Der Blick von oben, den Hamilton nicht direkt, aber über die Motive des nach oben geöffneten Wohnraums und der Erdkugel indirekt und dafür gedoppelt ins Bild setzt, korrespondiert nicht nur mit den Schauarchitekturen der Wohnausstellungen, in die von oben hineingeblickt werden konnte. In seiner Verwendung der Erdfotografie lassen sich vor allem auch Bezüge finden zu den vielen Visualisierungen des Wohnraums als Plan, der direkt mit dem (Erd-)Boden der Stadt verbunden wird, wie etwa in der Bebilderung der Bodenneuordnung im Rahmen der *Interbau* 1957 (Abb. 65–68)

---

129 Asendorf zitiert dazu Wolfgang Sachs: „Als nach der Mondlandung von 1969 das Interesse am Erdtrabanten und an weiteren Explorationen des kalten und leeren Weltraums relativ schnell verblasste, wurde offenkundig, dass auf die Dauer das Bild unseres blauen Planeten die eigentlich faszinierende Entdeckung war, so dass die Feststellung erlaubt ist, dass das, was als interplanetarische Expedition zu fernen Abenteuern begonnen hatte, in einem gewissen Sinn mit einer Rückwendung zum Ausgangspunkt endete.“ (Sachs zit. n. Asendorf 2009, S. 21) Zur Wahrnehmung der Erde von oben und zu den Bildpolitiken der Raumfahrt vgl. auch Bergermann 2010, insb. S. 30–32.

oder auch bei einer Möbelpräsentation unter freiem Himmel 1949 (Abb. 1), die in Kapitel 6.1 untersucht wird.

### 3.2 Das mediendurchsetzte Zuhause. Öffnungen und Verschlüsse

Die Antwort auf die im Titel der Collage gestellte Frage, was das heutige Wohnen so anders, so reizvoll macht, gibt Hamilton mit einem Raum, der gleichzeitig eine Wohnung und die Bühne eines Spektakels ist. Vorgeführt wird ein Heim, das explizit in der Verschaltung des Intimen mit einem massenmedialen Zugriff besteht. Nicht nur über die Verwendung von Werbeanzeigen und Zeitschriftenbildern, aus denen sich die Bestandteile des Interieurs zusammenfügen, wird das Wohnen als mediale Produktion inszeniert. Die Medialisierung des Wohnens wird auch auf bildmotivischer Ebene mehrfach gezeigt. Durch das große Fenster wird die Leuchtanzeige eines Kinos in den Wohnraum hereingeholt. Statt eines Kamins, der in der Linoleum-Anzeige noch die Ausrichtung der Sofas begründet (Stonard 2007, S. 616), erscheint bei Hamilton den Entwicklungen in den Wohnzimmern der Nachkriegs-Konsumgesellschaft entsprechend ein Fernseher. Das im Fernsehen sichtbare Telefon, eine herumliegende Zeitung und ein Tonbandgerät vervollständigen das mediendurchsetzte Zuhause der 1950er Jahre, das Grete Borgmann in dem in der Einleitung vorgestellten Wohnratgeber *So wohnt sich's gut. Mensch und Heim im technischen Zeitalter* von 1957 problematisiert.

Insbesondere das Fernsehgerät als Transfermedium zwischen dem häuslichen Leben und einem Außerhalb davon wird in den Wohnlehrmedien der 1950er Jahre immer wieder thematisiert und auch kritisiert. Dabei kann es als Zeichen des modernen Lebens manchmal zwar einen exponierten Platz in den Schauinterieurs erhalten, wie etwa auf einer Fotografie von einer der Musterwohnungen während der *Interbau* 1957 (Abb. 76). Interessanterweise tritt das Medium dort jedoch als Attrappe auf, dessen Bild nicht die Welt ins Wohnen holt, sondern die große Öffnung des Panoramafensters, dessen Vorhänge nun zugezogen sind, auf ein weniger bedrohliches Format verkleinert und mit einer beruhigenden Aussicht auf

ein paar Segelschiffe auf dem Wasser bespielt.<sup>130</sup> Wie direkt das Fernsehmedium, wenn es nicht als Fake auftritt, zuweilen als problematisches Loch in der häuslichen Hülle wahrgenommen wird, durch das das Außen in das Innen hereinstürzt, thematisiert Borgmanns Text, demzufolge, wie in der Einleitung bereits wiedergegeben, die „Nachrichten aus allen Teilen der Erde [...] in die Stille unserer Stube [tönen]“ und die „private Sphäre [...] von der lauten Öffentlichkeit [durchlöchert wird]“ (Borgmann 1957, S. 7). Was die Konsequenzen davon sind und wie damit umgegangen werden soll, erläutert „Ein Zwischenspiel über das Fernsehen“ weiter hinten in dem Ratgeber (ebd., S. 39–43). Hier werden vor allem Warnungen ausgesprochen: Der „Fernsehschirm“ fessle die Aufmerksamkeit der Schauenden so sehr, dass, wenn man nicht achtgäbe, „die Leute bewegungslos, ganz Auge und Ohr, aber jeder wie auf einer Insel“ dasäßen, „dem Sog des Bildschirms ausgesetzt“ (ebd., S. 40f.). Die „laute Öffentlichkeit“ im Wohnraum wird als Gefahr für den Körper beschrieben, durch die „unsere Augen dauernd überfüttert werden“ und „unsere Nerven neuen Belastungen ausgesetzt sind“, vor allem aber auch als Gefährdung des Sinns für ein familiäres Miteinander (ebd., S. 41).<sup>131</sup> Unbedingt notwendig seien daher Disziplin und Verantwortungsbewusstsein im Fernsehkonsum, vor allem aber auch eine Integration des Apparats in das Wohninterieur, die ein Schließen des „Lochs“ zur „weiten Welt“ immer auch wieder möglich macht: Empfohlen wird die Platzierung des Geräts in einem Schrank mit Türen oder direkt in der Wand, in der man den Apparat bei Nichtgebrauch versenken und hinter einer Klappe verbergen kann, wie zwei Illustrationen des Ratgebers vorführen (Abb. 104–105).

Im US-amerikanischen Kontext, aus dem Hamiltons Collage-Materialien

---

130 In eine ähnliche Richtung gehen die Ausführung von Hanne Loreck, die ebenfalls eine (widersprüchliche) Verbindung beschreibt zwischen dem virtuellen „Fenster in die Welt“ des Fernsehens in den 1950er Jahren und dem Bildraum, den die großen Fenster etwa in den Bauten des zur *Interbau* entstandenen Berliner Hansaviertels in die Wohnungen holten (Loreck 2008, S. 134–136). Zum Fernseher als Möbelstück im Wohnen der 1950er Jahre vgl. auch Miggelbrink 2018.

131 Umfragen unter Fernsehbesitzer/innen (u. a. eine Umfrage des Nordwestdeutschen Rundfunks 1953/1954) betonen hingegen die „Häuslichkeit“, die das Fernsehen schaffe, und sprechen der Praxis des Fernschauens durchaus auch familienbindende Qualitäten zu (Schildt 1998a, S. 482f.). Zur Ausbreitung des Mediums Fernseher und zum Verhalten der Fernsehzuschauer/innen vgl. Schildt 1995, S. 262–300.

stammen, wurde die Integration des Fernseher in den Wohnraum zwar auch nicht gänzlich kritiklos, aber insbesondere bezogen auf die ihm zugesprochene Fähigkeit, die Familie zusammenzubringen, vermehrt positiv rezipiert. Wie Lynn Spiegel in einer Analyse mehrerer US-amerikanischer Wohnzeitschriften aus den Jahren 1948–1955 herausarbeitet, wurde der Fernseher auf Bildern eines idealisierten Zuhauses „zum kulturellen Symbol des Familienlebens schlechthin“ und „zu einem Ausdruck häuslicher Wertvorstellungen“ (Spiegel 2001, S. 220, 227). Auf US-amerikanischen Werbebildern der Nachkriegszeit finden sich Familien oft im Halbkreis um einen Fernseher angeordnet, der „als Katalysator für die Rückkehr in eine Welt häuslicher Liebe und Zuneigung“ einsetzbar zu sein schien (ebd., S. 221f.). Vermutlich nicht zufällig trägt die Protagonistin, die sich in Borgmanns Wohnratgeber Gedanken über das Fernsehen macht und dieses zunächst als Gefährdung, schließlich aber bei bewusstem Umgang und sorgfältiger räumlicher Einpassung auch als Bereicherung für das Familienleben darstellt, einen englischen bzw. amerikanischen (aber gleichzeitig im Deutschen leicht verständlichen und auszusprechenden) Nachnamen: Sie heißt „Frau Miller“ – während eindeutiger deutsch benannte Figuren mit anderen Wohnthemen befasst sind: Eine „Frau Geiser“ etwa berichtet über die Schwierigkeiten mit ihrem Dienstmädchen und die Ehepaare „Förster“ und „Mildner“ beraten sich über die sinnvollste Ausstattung der Waschküchen ihrer neuen Eigenheime (Borgmann 1957, S. 16, 39–43, 72f.).

Für ein Nachdenken über Hamiltons Setzung des Fernseher in *today's home* sind John Hartleys Ausführungen zur *Behausung des Fernsehens* interessant (Hartley 2001). Hartley beschreibt das Fernsehen als explizit „häusliches Medium“ und liest den Fernseher (gemeinsam mit dem Kühlschrank, der jene Art von Zuhause-sein, der das Fernsehen bedürfe, erst ermögliche)<sup>132</sup> als zentrales Element in einer

---

132 Zur Verbindung dieser beiden Geräte schreibt Hartley: „Das Fernsehen wurde nicht als ‚Massen‘-Medium erdacht, sondern als häusliches Medium. [...] Damit Fernsehen ‚geschehen‘ konnte, mussten die Konsumenten zu Hause sein. Um zu Hause zu sein, brauchen sie zwei Dinge: Investition von Kapital in ihr Zuhause, um ihre Aktivitäten dort zu unterstützen; eine ‚Ideologie der Häuslichkeit‘, die ihr Vergnügen dort sicherstellt und nicht auf der Straße, im Pub, im Kino, im Varieté ... oder gar im Bordell oder im Kommunismus. Um diese Bedingung zu erfüllen, muss jedes Heim einen Kühlschrank besitzen. Ohne Kühlschrank gäbe es kein Fernsehen.“ (Hartley 2001, S. 263)

„Ideologie der Häuslichkeit“, die sich seit dem 19. Jahrhundert, deutlich beschleunigt aber nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt habe (ebd., S. 263, 273). Hartley setzt den Fernseher nicht als eine das Heim gefährdende, sondern quasi bedingende Technologie. Das Fernsehen bzw. der Fernsehapparat sei maßgeblich beteiligt an der „langfristige[n] Bewegung von ‚Behausungen‘ hin zum ‚Zuhause‘“. Diesen „ganz besondere[n] Ort“ des Zuhauses beschreibt Hartley so: „Es wurde als Einzelfamilien-Einheit ersonnen, durch physische Grenzen von seinen Nachbarn abgetrennt – zumindest durch Mauern, aber idealerweise durch Raum in Form eines Gartens oder eines Hofes. Es wurde entworfen, um genau einer Familie Platz zu bieten, am besten mit einem verheirateten Paar und seinen Kindern, eventuell mit kleinen Abweichungen, wie zum Beispiel einer Oma im Hinterzimmer. Die interne Topographie ‚produzierte‘ die Familienfunktionen, und das mit besonderem Nachdruck darauf, Sex, Hygiene und Leben auseinanderzuhalten – heterosexuelle und verheiratete Eltern in einem Schlafzimmer, außerhalb der Sichtweite ihrer asexuellen Kinder, von denen im Idealfalle jedes ein Einzelzimmer hatte oder die zumindest nach Geschlecht in rosarote und himmelblaue Räume sortiert waren. Die Säuberung (von Oberflächen, Kleidern und Körpern) war vom sozialen Leben separiert, ebenso wie die Nass- von den Trockenbereichen oder das Kochen bzw. die Speisezubereitung, wiewohl sich viele den Planern widersetzen, indem sie Arbeitsräume zum Wohnen benutzten – d. h. in der Küche saßen. So war das klassische Zuhause geboren – und es passte gleichermaßen gut in städtische Hochhäuser, ausgedehnte Vorstädte wie in ländliche und provinzielle Häuschen.“ (Ebd., S. 271) In Hartleys Lesart wird aus dem Loch, das die Hülle des Wohnraums porös hat werden lassen, eine Fokussierung auf ein geschlossenes Innen, das sich als familiales Zuhause konstruiert. Diese Beobachtungen sind aufschlussreich in einer Lektüre von Hamiltons Collage als Kommentar zu den vorgeführten Idealwohnräumen der 1950er Jahre. Der in den Raumkubus einmontierte Fernseher steht zwar in direkter Verbindung zu den anderen medialen Öffnungen des Wohnraums nach außen, lässt sich aber gleichsam lesen als Verweis auf den „besonderen Ort“ des Zuhauses mit seinen spezifischen räumlichen und ideologischen Ordnungen, in denen bestimmte Subjektidentitäten, Körperlichkeiten, Geschlechter, Sexualitäten, Vorstellungen

und Praktiken der Hygiene etc. organisiert sind. Hamilton greift hier, wie in den folgenden Medienlektüren zu zeigen sein wird, ein zentrales Thema des ausgestellten Wohnens auf: In der aufwändigen Konstruktion des ‚Heims‘, des ‚Zuhauses‘ wird das Wohnen zugleich (räumlich/medial) weit geöffnet und (ideologisch) sorgfältig geschlossen. In seinem Bezug *zu*, vor allem aber in seiner Abgrenzung *von* einem Außen wird es als in sich vollständiger Raum, als Ganzes imaginiert, das in seiner Realisierung zugleich immer fragmentarisch bleibt.

### 3.3 Das Paar, die Familie, die Hausfrau und ein Auftritt in *blackface*: Figuren, Rollen und Körper in *today's homes*

Zu der Frage, was das moderne Heim aus- und reizvoll macht, zeigt Hamilton nicht nur bestimmte Raumordnungen und eine spezifische Dingauswahl. Er setzt auch verschiedene Figuren, deren Lektüre aufschlussreich bezüglich einer Analyse der Körper- und Geschlechterkonstruktionen in den Wohndiskursen der 1950er Jahre ist. In dem collagierten Interieur finden sich unterschiedliche Figuren, von denen zwei die Hauptrollen einnehmen – Adam und Eva, wie Hamilton selbst sie betitelt haben soll (Tietenberg 2008, S. 234) – und in ihrer Anordnung ein heterosexuelles Paar bilden.<sup>133</sup> Die beiden modellhaften, fast gänzlich nackten Körper sind durch ihre Haltungen, ihre Gestiken und spezifische Requisiten, mit denen sie ausgestattet sind, in ihrer Sexualität betont und aufeinander ausgerichtet. Gezeigt wird ein muskelbepackter, männlicher Körper, dessen Potenz durch einen phallisch eingesetzten Riesenlutscher gesichert erscheint. Sein Gegenüber findet er in einem weiblichen Körper, der sich mit Nippel-Pasties geschmückt präsentiert und dessen Auftritt mittels des halb neben, halb hinter ihm montierten Fernsehbilds, welches das Gesicht einer telefonierenden Frau zeigt, über mehrere Medienebenen verläuft. Während die männliche Figur fest auf dem Boden und frei zwischen den Einrichtungsgegenständen steht und aus dem Bildraum heraus- und durch die Betrachterin hindurchblickt, ist die weibliche Figur trotz ihrer leicht

---

133 Bei der männlichen Figur handelt sich um eine in der Zeitschrift *Tomorrow's Man* abgebildete Fotografie des damals sehr bekannten Models und Bodybuilders Irvin „Zabo“ Koszewski, der 1953 als Mr Los Angeles und 1953 und 1954 als Mr California geehrt wurde und bei der Wahl zum Mr America 1954 den dritten Platz belegt hatte. Der weibliche Körper ist der der Malerin Jo Baers, die in New York für Nacktaufnahmen posierte (Stonard 2007, S. 618).

schwebend erscheinenden Positionierung viel stärker in das Interieur eingepasst, nicht nur weil sie etwas weiter in den Bildraum hineingerückt ist und nicht aus diesem herausblickt, sondern auch aufgrund ihrer eigentümlichen, an einen Lampenschirm erinnernden Kopfbedeckung, die sie mit den Objekten des Wohnens direkt verbindet, und vor allem, weil das Frauengesicht im Fernseher ihre Pose trotz des Fehlens eines eigenen Körpers eigenartig doppelt und sie darüber noch stärker mit der Raumausstattung verbindet. Hamiltons Montage nimmt in den Überlappungen der einzelnen Papierzuschnitte die Überblendung des weiblichen Körpers mit dem häuslichen Innenraum und seinen Dingen auf, er führt, so könnte man es lesen, die altbekannte Bindung des weiblichen Körpers mit dem Innenraum des Wohnens fort, schafft aber durch die komisch anmutende Kopfbedeckung der Frauenfigur und durch ihre wackelig erscheinende Positionierung im Raum eine Ironisierung dieses schon fast als selbstverständlich anzunehmenden Arrangements.

Das Geschlechterverhältnis der beiden zentralen Figuren wird auf einem Plakat in der Mitte über ihren Köpfen sowohl in der Anordnung der Körper als auch hinsichtlich der Rollenmodelle fortgesetzt und ausformuliert bzw. zugespitzt. Unter dem Titel „Young Romance“ wird „The Original Love and Romance Comic Magazine!“ mit „True Love Stories“ auf „Big 52 Pages“ versprochen. „Don't take less!“ Einen Vorgeschmack auf diese „True Love Stories“ des US-amerikanischen Comiczeichners Jack Kirby (Adriani o. J.) gibt die Szene auf dem Plakat. Ein breitschultriger Mann im Halbprofil, bekleidet mit Mantel und Handschuhen, umfasst eine zierliche Frau in einem eng taillierten Kleid mit weißem Kragen. Sie steht frontal ausgerichtet, an der Betrachterin vorbeiblickend, unbeweglich und stumm, während der Mann ihr erklärt, warum ihre Beziehung ein Geheimnis bleiben muss: „We've got to keep our love a secret Marge ... I'd lose my job if the boss found out about us! After all, I'm engaged to his daughter! ... That's why I have to sneak away to see you!“ Sie selbst hat dazu offensichtlich nichts zu sagen, dafür aber ein zweiter, etwas älterer Mann, der im Hintergrund der Comic-Szene steht und durch den Text in seiner Sprechblase als ihr Vater kenntlich wird: „It's strange that a man who is not afraid of love should be afraid of his job! How do you think my daughter feels, hiding in the back street of your

life!“ Er spricht für seine Tochter und statt ihrer, die selbst auf dem Plakat weder eine Sprechrolle noch sonstige Handlungsmöglichkeiten erhält, und fordert den Liebhaber seiner Tochter auf, zu ihr zu stehen, sich mutig, ‚wie ein Mann‘ zu verhalten. Ein halb neben, halb über diesen Figuren angebrachtes viktorianisches Porträt eines Mannes, der als einzige Figur die Betrachterin direkt anblickt, scheint mit seiner leicht von oben hinuntergerichteten machtvollen, autoritären Blickposition den Geschlechterverhältnissen in beiden Bildräumen – Comic und Wohnraum – eine Art patriarchalen Segen zu erteilen. Gleichzeitig führt Hamilton weder die zueinandergesetzten Körper noch ihre Begehrensstrukturen als selbstverständlich vor, er ermöglicht ihnen vielmehr einen absurd-komischen Auftritt, der in seinen Überzeichnungen satirische Züge enthält.

Zusätzlich werden diese Anordnungen eigenartig gestört und zugleich komplettiert durch eine weitere Figur, die in die Wohnvorstellungen der 1950er Jahre zwingend hineingehört: den haushaltenden weiblichen Körper, der hier tief in den Bildraum hinein- und zugleich fast schon aus dem Bildausschnitt hinausgerückt ist und mit einem absoluten *space-age*-Gerät – nämlich „Constellation“, dem ersten Staubsauger, der auf einem Luftbett glitt und dessen Name bereits von der Weltraumfaszination erzählt – die Treppe saugt. Über einen langen, an eine Nabelschnur erinnernden Schlauch ist die weibliche Figur wie ein Astronaut mit seiner Kapsel mit dem Raumschiff-Sauger verbunden. Im Gegensatz zu den beiden in den Wohnraum hineingesetzten Figuren ist sie bekleidet, sie trägt ein für die 1950er Jahre übliches Kleid, das ihr bis über die Knie reicht. In ihrer Kleidung und ihrer Konzentration auf die Hausarbeit erscheint sie wie eine Gestalt, die nur versehentlich noch in dieser Inszenierung eines Spektakels sichtbar ist, weil die Vorbereitungen zu seiner Aufführung noch nicht ganz abgeschlossen sind, auch wenn die Hauptdarsteller/innen sich schon in Position gebracht haben. Dabei wirkt sie auf eigentümliche Weise fehl am Platz in dem Interieur, das bereits eine gültige Bewohner/innen-Paarkonstellation beinhaltet, und ist doch gleichzeitig wie ein ‚natürlicher‘ Bestandteil des Wohnraums in diesen eingefügt. Sie ist tief in den Bildraum hineingesetzt, wobei die Verkleinerung ihres Körpers die Relationen, die ein perspektivisch geordneter Bildraum verlangen würde, weit überschreitet. Die Figur ist nur etwa halb so groß,

wie sie der Entfernung entsprechend sein müsste, und scheint dadurch noch weiter nach hinten und nach innen gerückt, als es die Tiefe des Wohnraums eigentlich möglich macht. Die haushaltende Arbeit findet weit entfernt von unseren Blicken und am äußersten Rand des Bildraums statt. Die Haushaltende ist nicht wie die beiden anderen Figuren mit der Betrachterin, sondern mit dem Wohnraum und seiner Säuberung befasst. Sie spielt die zweite Hälfte jener Aufführung, die in so gut wie allen Wohnlehrmedien der Nachkriegszeit für die weiblichen Wohnsubjekte vorgezeichnet ist: Erzählt wird darin wieder und wieder die Geschichte von der Bewohnerin, die sowohl qua ihrer Natur Teil des Wohnens *ist* (bei Hamilton die Figur auf dem Sofa) als auch gleichzeitig durch ein stetiges von Fachleuten angeleitetes und zu erlernendes, richtiges Haushalts-Handeln aktiv damit befasst sein muss, Teil des Wohnens zu *werden* (bei Hamilton die Staubsaugende). Mit diesem doppelten Auftritt des haushaltenden weiblichen Subjekts werde ich mich in Kapitel 7 insbesondere in der Analyse des Tischdeck-Lehrfilms befassen, in dem die tischdeckende Protagonistin in ihrem Tun detailliert von einer wissenden Fachkraft angeleitet wird und zugleich als in tiefer Verbundenheit, ja Verschmelzung mit dem häuslichen Raum porträtiert wird.

Eine weitere bedeutsame Figur sowie ein weiteres spektakuläres Medienereignis platziert Hamilton vor dem Fenster des modernen Heims: Eingefügt in den Ausschnitt des großen Panoramafensters ist eine Fotografie des (1956 nicht mehr existierenden) Kinos Warner's Theater zum Zeitpunkt seiner Eröffnung am Broadway in New York 1927, als dort Alan Croslands *The Jazz Singer* aufgeführt wurde. *The Jazz Singer* war eine beeindruckende Montage aus Stummfilmszenen, Dialogen und Gesangsauftritten, sozusagen das erste Kino-Musical. So etwas hatte es in Spielfilmlänge bis dahin noch nicht gegeben, *The Jazz Singer* markierte das Ende der Stummfilm-Ära. Interessant für *today's home* ist die Abbildung des Kinos mit seiner Filmankündigung jedoch nicht nur wegen der medialen Besonderheiten des gespielten Films, sondern auch wegen seiner von Al Jolson gespielten Hauptfigur, eines jüdischen Jazz-Sängers, der in einer zentralen Szene des Films in *blackface* auftritt und so auch auf dem großen Anzeigenplakat über dem Eingang des Kinos in Szene gesetzt worden war. In Hamiltons Montage ist die Fotografie des Kinos so in den Fensterausschnitt eingepasst, dass Jolsons

geschwärztes Gesicht fast vollständig abgeschnitten ist und vor allem die gut sichtbaren weißen Handschule auf seine *blackface*-Maskerade hindeuten. Dennoch reicht gerade dieser Ausschnitt für die Frage nach der Verhandlung der Kategorie *race* in den Inszenierungen des modernen Wohnens aus. In einem der von mir untersuchten Medienstücke taucht sowohl das Thema *blackfacing* wieder auf als auch die Frage, welche Rolle Weißsein für das ‚richtige‘ Wohnen spielte: In dem Kinospießfilm *Toxi*, den ich in Kapitel 6.3 mit Blick auf die darin vorkommenden Möbelstücke analysiere, wird die Frage nach den (Un-)Möglichkeiten der Integration eines Schwarzen<sup>134</sup> Kindes in einen bürgerlichen weißen Haushalt zu Beginn der 1950er Jahre verhandelt, wobei die Schwarze Hauptfigur eine wesentliche Rolle in der Definition des weißen, familial angeordneten und national repräsentierten Wohnens erhält. *Race* wird hier sichtbar als bedeutsame Kategorie für die Frage, was und wie Wohnen in der jungen BRD war und sein sollte.

### 3.4 Richard Hamiltons Wohn-Collage als konzeptuelle Unterbrechung und Blicköffner dieser Studie. Zwischenfazit

Hamilton setzt *today's home* als Gefüge von Räumen, Dingen und Personen zusammen, in dem Konzepte von Körper und Geschlecht verhandelt werden, Handlungsanweisungen und -ausführungen unternommen werden, Entwürfe von Individualität wie von Gesellschaft inszeniert werden, Vorstellungen von Privatheit und Öffentlichkeit, vom Innenraum der Wohnung und vom Außenraum der

---

134 Mit der Großschreibung des Begriffs Schwarz übernehme ich eine in der deutschsprachigen Kritischen Weißseins-Forschung vorgeschlagene Schreibweise, die sich gegen biologisierende Zuschreibungen richtet und stattdessen Schwarz als politische Kategorie und Begriff emanzipatorischer Selbstbestimmung lesbar macht (Arndt et al. 2009). Von verschiedenen Vertreter/innen der Kritischen Weißseins-Forschung wird angeregt, auch den Begriff weiß, etwa durch Kursivierung, zu markieren, um die sozialen Konstruktionsprozesse dieser historisch geschaffenen Dominanzkategorie zu betonen. In der vorliegenden Studie wird der Begriff weiß jedoch klein und ohne Kursivierung geschrieben, da in einer solchen Markierung gleichzeitig auch die Gefahr liegt, allen anderen nicht markierten Bezeichnungen weiterer Differenzkategorien wie etwa der von Geschlecht den Anschein zu ermöglichen, sie, also beispielsweise die Konstruktionen Mann und Frau, ließen sich durch biologische Entitäten definieren. Grundsätzlich ist zu sagen: Weder gibt es eine richtige Schreibweise noch lassen sich mit Schreibweisen allein gesellschaftliche Probleme lösen. Die hier getroffenen Entscheidungen sind daher als prozesshaft offene zu verstehen.

Stadt auftauchen und Öffnungen ebenso wie Verschlüsse, Einschließungen wie Ausschließungen die räumliche wie soziale Organisation regulieren. Die von Hamilton geöffneten Themenfelder werden in meinen Analysen der Wohnlehrmedien wiederzufinden sein. In ihrer überzogen erscheinenden Explizitheit lenkt Hamiltons Collage meine Aufmerksamkeit auf diese Themenfelder und fordert mich dazu auf, sie in den Fragen an meine Untersuchungsmaterialien zentral zu setzen.

Durch seine Anordnung der Collagenteile, die von zynischer Kritik wie Faszination zugleich geleitet scheint, formuliert Hamilton ein Interieur, das aus gegeneinander verschobenen Raumteilen, Flächen, Tiefen und Perspektiven zusammengesetzt ist und gleichsam auseinanderkippt, das jeglichen beruhigenden Halt verwehrt und über sowohl mediale als auch in seine Wände geschnittene Öffnungen perforiert ist. Hamilton unternimmt eine kritische Ironisierung von Konzepten wie Heim, Zuhause und Häuslichkeit und macht das Wohnen – insbesondere das Wohnen der 1950er Jahre, der Nachkriegszeit, des *space age* – auf mehreren Ebenen als extrem medialisiertes Gefüge deutlich. Als solches soll das Wohnen auch in dieser Arbeit verstanden werden.

Hamiltons Collage hat meine Untersuchungen als Blicköffner begleitet. Als konzeptuell eingesetztes Zwischenspiel bzw. Unterbrechung, die verlangt, einen Schritt vom eigenen Material zurückzutreten, wird das kleine Bild selbst im weiteren Verlauf meiner Studie nur noch vereinzelt am Rande auftauchen. Wohl aber werden die Erkenntnisse, die sich aus der Lektüre von Hamiltons Auseinandersetzung mit *today's homes* und ihrem *appeal* ergeben, meine Medienanalysen leiten.

## 4 Raumfiguren: Moderne Häuslichkeit sehen lernen. Räumliche Auftritte des ,neuen' Wohnens Medienlektüren I

Dieses erste Medienlektüren-Kapitel fragt nach den Raumfiguren, in denen das moderne Wohnen entworfen wurde.<sup>135</sup> Der Begriff der Raumfigur wird dabei eingesetzt, um die Gestalt des Wohnraums mit Fokus auf die in ihr artikulierten Bedeutungsproduktionen zu untersuchen. In der folgenden Analyse mehrerer Wohnausstellungen werden vor allem zwei sehr unterschiedliche Raumfiguren sichtbar: das traditionalistische Einfamilienhaus mit Spitzdach und Garten zum einen und die moderne Wohnung im urbanen Wohnblock zum anderen. Ich werde zeigen, dass diese zunächst gegensätzlich erscheinenden Raumfiguren in den Wohnpräsentationen nicht voneinander getrennt, sondern im Gegenteil stets im Verbund, ja ineinander verschränkt zu finden sind, jeweils als Teil der anderen. Die These dieses Kapitels ist, dass beiden dieser Raumfiguren eine essenzielle Rolle in der diskursiven Konstruktion des neuen Nachkriegswohnens zukam, und mehr noch, dass die Inszenierungen einer positiven modernen Wohnkultur der bundesdeutschen Nachkriegszeit auf einer in Installationen, Bildern und Texten sorgfältig angelegten Verbindung dieser beiden Raumfiguren basierte.

Als Ausgangspunkt dieses Kapitels wird die „Wohnung für das Existenzminimum“ genommen, die Schauwohnung der Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* in Köln 1949. Aus der Analyse dieses Schaustücks und seiner verschiedenen medialen Präsentationen werden Fragen und Gedanken entwickelt, die dann entlang weiterer Wohnausstellungen fortgeführt werden. Immer mit Blick auf die darin entworfenen Raumfiguren werden insbesondere folgende Ausstellungen berücksichtigt: die Bauausstellung *Constructa* in Hannover 1951, die ständige Ausstellung des Deutschen Werkbunds im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg ab 1951 und das *Haus in der Halle* in der Landeskunstschule Hamburg 1953.

---

135 Vorarbeiten zu diesem Kapitel finden sich in Hartmann 2019, 2020.

## 4.1 Die „Wohnung für das Existenzminimum“ (1949) als Rauminstallation und Bildfigur

Mit der Ausstellung *neues wohnen*, die im Sommer 1949 für sieben Wochen auf dem Kölner Messegelände zu sehen war, führte der Deutsche Werkbund erstmals nach Ende des Kriegs auf größerer Bühne vor, auf welche Art und Weise und mit welchen Dingen das ‚neue‘ Wohnen auszustatten sei.<sup>136</sup> Erklärtes Ziel der Ausstellungsmacher/innen war es, das ästhetische Empfinden derjenigen zu schulen, die über den Kauf einer neuen Wohnungseinrichtung nachdachten. Zu diesem Zweck wurden in der großen Halle verschiedene nach werkbundlichen Kriterien ausgewählte Möbelstücke und Alltagsgegenstände als Einzelstücke oder in kleinen Arrangements nebst Textilien und Tapeten zur sogenannten „Standardschau des Werkbundes“ zusammengestellt (Abb. 5–6). Um den Ausstellungsbesucher/innen nicht nur einen Eindruck von den Dingen des Wohnens zu vermitteln, sondern auch von den Räumen, in denen dieses ‚neue‘ Wohnen stattfinden sollte, hatte man außerdem geplant, mehrere Schauwohnungen aus temporären Architekturen in der Halle aufzubauen. Als aus Kostengründen jedoch nur die „Wohnung für das Existenzminimum“ realisiert werden konnte, erhielt diese besondere Bedeutung und mediale Beachtung (Abb. 7).

Die von Jupp Ernst und Josef Lucas entworfene Installation nahm nicht nur in der Ausstellung, sondern auch in der Geschichte der Wohnlehrunternehmungen der Nachkriegszeit allgemein einen besonderen Platz ein. Als Exponat der ersten großen Wohnausstellung in der BRD war sie nach dem Zweiten Weltkrieg vermutlich die erste einem größeren Publikum bekannt gewordene Schauwohnung und stand somit am Anfang einer langen Reihe von Wohnraumbeispielen, die in den nächsten Jahren ausgestellt wurden.

Die „Wohnung für das Existenzminimum“ war am Ende des Parcours durch die Ausstellung platziert, der zunächst durch mehrere Abteilungen und Sonder-schauen führte, in denen die Besucher/innen zuerst mit Wohnbeispielen des westlichen Auslands bekannt gemacht und dann in hauswirtschaftlichen Fragen

---

<sup>136</sup> Für eine detaillierte Darstellung der Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* siehe Teil II, A.

unterrichtet wurden, bevor sie schließlich die „Standardschau des Werkbundes“ durchliefen. Aufgrund ihrer Positionierung und ihrer Hervorhebung in den Rezensionen lässt sich die Schauwohnung als Hauptexponat der Ausstellung verstehen. Der Parcours durch die verschiedenen Ausstellungsbereiche war wie eine vorbereitende Schulung der Besucher/innen für die Betrachtung der räumlich wie dinglich extrem reduzierten „Wohnung für das Existenzminimum“ arrangiert.

Die minimalistische Ausstattung der Schauwohnung, die vom Deutschen Werkbund explizit nicht als beklagenswerter Notstand, sondern als ein Sich-Besinnen auf die ‚gut‘ geformten Dinge und Ausdruck einer geistigen Läuterung vorgestellt wurde, erntete allerdings sowohl in zeitgenössischen Rezensionen als auch in den wenigen rückblickenden Aufarbeitungen harsche Kritik. Der knappe Raum der Schauwohnung und ihre frugale Möblierung wurden als karg, ärmlich und unbewohnbar, der vom Deutschen Werkbund mit dieser Ausstellung unternommene „erste Versuch“ (Hoff 1949) insgesamt als missglückt beschrieben.<sup>137</sup> Dieser wertende Blick auf das Gezeigte ließ keinen Platz für eine tatsächliche Analyse des präsentierten Displays. Die wenigen bisherigen Untersuchungen, in denen die Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* berücksichtigt wird, befassen sich in erster Linie mit der Geschichte des Verbands, den politischen und wirtschaftlichen Zusammenhängen, in denen die Ausstellung stattfand, sowie der Produktgestaltung der ausgestellten Möbel und Alltagsgegenstände (Oestereich 2000c; Grdanjski 2007). Die Raumkonzepte, die nicht nur mit der Schauwohnung, sondern auch in den Printmedien und Fotografien der Ausstellung formuliert werden, erhalten darin jedoch kaum Aufmerksamkeit.

In detaillierten Medienlektüren möchte ich aufzeigen, wie die Installation in einer

---

137 So schreibt beispielsweise die Architektin und Architektur-Historikerin Sonja Günther über die Kölner Ausstellung und ihr Hauptexponat: „Vom heutigen Standpunkt betrachtet, war das Ergebnis bedrückend: So brachte schon die Art der Präsentation weniger Einfachheit als eher Kargheit zum Ausdruck. Josef Lucas aus Paderborn und Jupp Ernst aus Wuppertal stellten eine Wohnung für das Existenzminimum vor, eine sogenannte ‚Tag- und Nachtwohnung‘, die so klein war, daß ein und derselbe Raum am Tage zum Wohnen und nachts zum Schlafen benutzt werden mußte. [...] In Köln herrschte Eintönigkeit vor: Auf dem Fußboden ein ‚falscher Perser‘, darauf eine Art Küchentisch, ein Bettrost aus Metall, der am Tage hochgeklappt wurde.“ (Günther 1994, S. 22f.)

Zusammenschau mit den sie begleitenden und ihre Raumfiguren mitproduzierenden Bildern und Texten als eine Übung zu komplexen Raum- und Blickanordnungen gelesen werden kann, die im Speziellen die Frage nach einer Vereinbarkeit von modernem Wohnen und behaglicher Häuslichkeit verhandeln. Untersucht wird ein mehrteiliges mediendiverses Setting, das sich zusammensetzt aus zwei ausgewählten Fotografien der Schauwohnung, dem Ausstellungsplakat sowie dem Katalog der Ausstellung, wobei die Titelillustration und der einleitende programmatische Text des Katalogs besondere Berücksichtigung finden sollen. Der Fokus der im Folgenden unternommenen Lektüren dieser Medien soll auf den darin angelegten Raumfiguren liegen bzw. auf den Anordnungen von Raum, Bild und blickendem (Wohn-)Subjekt, in denen sich die Raumfiguren realisieren.

Ich beginne meine Betrachtungen bei zwei Fotografien, auf denen die Schauwohnung zu sehen ist, einmal im räumlichen Kontext der Ausstellungshalle (Abb. 6) und einmal in einer Nahsicht auf ihr Interieur (Abb. 7). Die beiden Aufnahmen sind Teil eines Konvoluts von ungefähr 20 Fotografien von der Ausstellung, die sich heute im Rheinischen Bildarchiv befinden. Die Bilder dieses Konvoluts sind größtenteils gut ausgeleuchtete, detailscharfe Aufnahmen, auf denen verschiedene Ausstellungsstücke und Ansichten der Kölner Ausstellung zu sehen sind. Auf den Abzügen sind keine Namen oder Angaben eines Fotostudios vermerkt, es ist jedoch anzunehmen, dass die Bilder von Fotograf/innen des Rheinischen Bildarchivs gemacht wurden, um die Ausstellung zu dokumentieren.<sup>138</sup> Die Fotografien sind also als offizielle Dokumentationsmaterialien der Ausstellung zu verstehen. Mir dienen sie zunächst dazu, den Aufbau der Ausstellung und insbesondere die Konstruktion und die Ausstattung der Schauwohnung nachzuvollziehen. Gleichzeitig sind sie dabei, das ist noch einmal explizit festzuhalten, nicht nur als ‚bloße‘ Dokumentation eines ‚Eigentlichen‘ (der Ausstellung) zu verstehen, sondern als wesentlicher Teil des Mediendisplays der Ausstellung in ihren Bildaussagen ernst zu nehmen und zu analysieren. Was also zeigen die beiden Fotografien?

---

138 Für diese Information danke ich den Mitarbeiter/innen des Rheinischen Bildarchivs, insbesondere der Archivarin Evelyn Bertram-Neunzig.

Die eine Fotografie (Abb. 6) ermöglicht den Blick von schräg oben auf das Ausstellungsgeschehen in der Halle, wobei wir von einer der Stirnseiten der Halle in die Tiefe des Ausstellungsraums hineinschauen. Während die unteren beiden Drittel des Bildes mit der Vielzahl der unterschiedlichen in der Ausstellungshalle aufgebauten Exponate gefüllt sind, macht das obere Drittel des Bildes die Architektur der Halle mit ihren Säulen- und Fensterreihen und der Reihung der Stahlträger in der Dachkonstruktion sichtbar, die in der stark zentralperspektivischen Komposition der Aufnahme den Bildraum rhythmisieren und als sorgsam komponiert vorführen.

Die Schauwohnung ist in dieser Aufnahme nah an den unteren Bildrand gerückt. Wir schauen über sie hinweg auf die verschiedenen Möbelensembles, Ausstellungsstände, Schautafeln und Vitrinen. Die Vogelperspektive gibt einen Überblick über die räumliche Anordnung der Ausstellungsstände und Möbelzusammenstellungen und macht die Positionierung der Schauwohnung und ihren Bezug zu den anderen Exponaten verständlich. Wir können einen Teil des Parcours nachvollziehen, den die Ausstellungsbesucher/innen (sozusagen auf uns zu) durchliefen, bevor sie die durch ein paar Raumteiler abgeschirmte Installation im Bildvordergrund erreichten. Vom Innenraum der Schauwohnung können wir nur wenig erkennen, da ihr helles Dach unseren von oben darauffallenden Blick aufhält.

Die Wohnrauminstallation fügte sich in die Ästhetik der von Johannes Krahn für die Halle entworfenen Ausstellungsarchitektur, die insbesondere aus einem sogenannten „Koordinatensystem“ (Meyer-Waldeck 1949, S. 127) aus Metallkabeln bestand, die in der gesamten Ausstellungshalle vom Boden bis zum Dach der Ausstellungshalle verspannt worden waren und das Gerüst für die teils aus feinem Holzstabgewebe, teils aus Textilien hergestellten Paravents bildeten, zwischen denen die verschiedenen Möbelensembles, Ausstellungsstände und Schautafeln der „Standardschau des Werkbundes“ aufgestellt waren. Wie die farbigen, auf der Schwarz-Weiß-Fotografie freilich in Grautönen erscheinenden Inseln, auf denen die Möbelzusammenstellungen präsentiert wurden, war auch die Grundfläche der ‚Wohnung‘ farbig vom Hallenboden abgehoben, und die

Rückwand der Wohnungsinstallation bestand aus dem gleichen Holzstabgewebe wie einige der Paravents. An den drei offenen Seiten des Schaustücks wurde der Raum der ‚Wohnung‘ von dünnen Stützen begrenzt, auf denen ein ‚Dach‘ aus einem hellen, in einen Rahmen gespannten Textil (oder einer Folie) auflag.

Die leichte, pavillonhafte Konstruktion der ‚Wohnung‘, in der sich ästhetische Bezugnahmen zu Ausstellungspavillons der Architektur-Avantgarde der Zwischenkriegszeit erkennen ließen,<sup>139</sup> unterschied sich deutlich von späteren Schauwohnungen: Diese waren – wenn sie in Ausstellungshallen gezeigt wurden – meist aus stabileren Ausstellungsarchitekturen aufgebaut oder wurden direkt in neu errichteten Wohnbauten eingerichtet. Der vergleichsweise einfache, reduziert wirkende Aufbau der Kölner Schauwohnung ist sowohl vor dem Hintergrund mangelnder Materialressourcen in der Nachkriegssituation zu sehen als auch im Kontext der Bemühungen, an die modernen Städtebau- und Wohnausstellungen der Zwischenkriegszeit anzuknüpfen.

Die Fotografie zeigt die Ausstellung mit einigen wenigen Besucher/innen. Mehrere sind im Mittelgrund des Bildes auf ihrem Weg durch die Ausstellung zu sehen, zwei stehen fast mittig am unteren Bildrand vor der Schauwohnung und schauen in das Raumobjekt hinein. Diese beiden leicht schräg mit dem Rücken zur Betrachterin stehenden Figuren sprechen nicht nur davon, worauf sich unser Blick hauptsächlich richten soll, sondern vor allem auch davon, wie wir in die „Wohnung für das Existenzminimum“ hineinschauen sollen. Interessant dafür ist der Standort der beiden Figuren: Sie schauen von außen in die ‚Wohnung‘ hinein – wir sehen das zwischen den Konstruktionsstreben der Installation angebrachte Seil, das markierte, wie nah die Besucher/innen an das Schaustück herantreten durften – und stehen dabei gleichsam gerade nicht außerhalb, sondern gewissermaßen *in* der ‚Wohnung‘, die, wie die geschwungene Form der Installation ohne fixierten Raumabschluss andeutet, offenbar über die Installation hinausgehend weiterzudenken war. Die doppelte Positionierung der Schauenden gleichzeitig vor

---

139 Etwa zu Le Corbusiers und Pierre Jeannerets „Pavillon des Temps Nouveaux“, in dem auf der *Weltausstellung* in Paris 1937 verschiedene moderne städtebauliche und architektonische Konzepte gezeigt worden waren (Rüb 2015).

und in der ‚Wohnung‘ ist eine Aufforderung an Betrachter/innen der Fotografie und Besucher/innen der Ausstellung, sich sowohl als jene zu verstehen, an die sich die Wohnlehre der Ausstellung richtete, denen die Schauwohnung also vorgeführt wurde, wie auch zugleich als jene, die in den Raum der ‚Wohnung‘ hineinzudenken waren, als Bewohner/innen der „Wohnung für das Existenzminimum“.

Die zweite der beiden hier berücksichtigten Fotografien zeigt keine Ausstellungsbesucher/innen (Abb. 7). Die Aufnahme wurde, das lässt sich aus dem Fehlen eines später an der Wand hinter der Installation befestigten Schriftzugs schließen, vor der Eröffnung der Ausstellung gemacht. Sie gibt den Blick ins Innere der Schauwohnung frei und weist uns in etwa den Betrachter/innenstandort zu, den die beiden fotografierten Besucher/innen auf der anderen Fotografie innehaben. Die „Wohnung für das Existenzminimum“ füllt fast die gesamte Bildfläche, wir blicken direkt in den Raumkörper hinein. Der Blick fällt von schräg vorne zwischen den dünnen Stützen des Raumgebildes hindurch auf die ausgewählte Zusammenstellung von Möbelstücken, mit denen die Schauwohnung eingerichtet war. Der Schauraum wirkt auffällig rein und unberührt, was zum einen an der Abwesenheit von Besucher/innen liegt. Zum anderen hängt es mit der klaren Komposition sowohl der Installation als auch der Fotografie zusammen, die die durch Möbelstücke und Konstruktionselemente gebildeten Linien und Flächen wie grafische Elemente zueinander anordnet und dem Raum einen stark bildhaften Charakter gibt. Im Zusammenspiel der beiden Fotografien, die jede eine spezifische Beziehung zwischen Bild-Raum und Betrachter/in antizipieren bzw. produzieren, erweist sich das ‚neue‘ Wohnen als etwas, das es insbesondere (auch) visuell zu erfassen gelte.

Die Möbelstücke sind allesamt sorgsam ausgerichtet und die hellen senkrechten Stützen, die die Installation nach vorne abschließen, harmonieren in ihrer fotografisch exakt choreografierten Position mit den Untergliederungen in der Rückwand des Schauraums. Auch wenn der Betrachter/innenstandort mit etwas Abstand zur Installation festgelegt ist, so wirken die Gegenstände aufgrund ihrer klaren und unverstellten Präsentation nah an uns herangerückt, der betrachtende

Blick tastet ihre Materialien, Muster, Oberflächen ab. Diese nahe gerückte Präsentation der Dinge des Wohnens generiert den Eindruck von Privatheit, der gleichsam durch die seltsame Leere des Interieurs bzw. das reduzierte Möbelarrangement, das keine Wohnpraxis vermittelt oder auch nur vorstellbar macht, gebrochen wird.

Im Grunde war die „Wohnung für das Existenzminimum“ gar keine Wohnung. Aufgebaut worden war eine fragmentarische Andeutung eines Wohnraums, ein nach drei Seiten offener Raumkörper, der höchstens als Wohnungsausschnitt zu verstehen war. Die Grundfläche der Installation schloss zur Betrachter/innenseite nicht gerade ab, sondern verlief in einem Bogen, so dass ein Grundriss aus der Raumgestalt nicht zu entnehmen war. Dieses Fehlen einer Grundrisspräsentation ist in der Tat bemerkenswert, da das Schaustück aufgrund seiner Benennung, die Bezüge zu spezifischen Planungsdiskussionen des Neuen Bauens der 1920er Jahre herstellte, eigentlich einen konkreten Grundrissvorschlag zunächst erwarten lässt: „Die Wohnung für das Existenzminimum“ war auch das Thema des 1929 von Ernst May geleiteten II. Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) in Frankfurt am Main gewesen, wo die von Sigfried Giedeon geforderte „zweckmäßigste Grundrißorganisation der Kleinstwohnung“ diskutiert worden war (Moser/Giedeon 1979, S. 36).<sup>140</sup> Eine an den Frankfurter Kongress anschließende Ausstellung hatte mit dem Ziel der visuellen Vermittlung idealer Grundrisse 105 ausgewählte Planzeichnungen im Maßstab 1:10 gezeigt, wobei eine vereinheitlichte Ästhetik es erleichterte, Vergleiche zwischen den unterschiedlichen Raumlösungen zu ziehen. Dass das Wohnbeispiel 20 Jahre später (fast) wortgleich den Titel des 1929er CIAM-Treffens erhielt, ist als Ausdruck eines programmatischen Anknüpfens an die Maßgaben der Wohnraumgestaltung des Neuen Bauens zu verstehen. Jedoch wurde 1949 offensichtlich nicht an die Suche nach dem optimalen Wohnungsschnitt angeschlossen, sondern an ein Verständnis der „Wohnung für das Existenzminimum“ als positiv konnotierte, sinnvolle

---

<sup>140</sup> Vgl. dazu die Publikation zum Kongress und zur anschließenden Ausstellung im Werkbundhaus in Frankfurt am Main (Internationale Kongresse für Neuen Bauen/Städtisches Hochbauamt in Frankfurt am Main 1930) sowie auch die Reflexionen über den II. CIAM-Kongress, die anlässlich seines 80. Jubiläums unternommen und publiziert wurden (Barr 2011).

Reduzierung auf ein Wesentliches. Die Schauwohnung von 1949 war kaum als konkrete Raumlösung für den Wohnraumangel nach dem Krieg verständlich, eher wirkte sie wie eine abstrakte Skulptur, an der spezifische Themenfelder des ‚neuen‘ Wohnens bildräumlich inszeniert wurden.

Interessanterweise ist es genau die sorgsam choreografierte, dem Schauraum eine gewisse Bildhaftigkeit verleihende Anordnung, die an ikonisch gewordene moderne Interieurs der 1920er Jahre denken lässt, etwa an das insbesondere als Bild berühmt gewordene *Co-op. Interieur*, das der spätere Bauhaus-Direktor Hannes Meyer 1926 präsentiert hatte (Meyer, H. 1926).<sup>141</sup> Seinem Manifest „Die neue Welt“ entsprechend hatte Meyer eine radikal reduzierte Einrichtung für einen als „Halbnomaden des heutigen Wirtschaftslebens“ bezeichneten Bewohner zusammengestellt, die selbst eher wie ein Interieur-Manifest denn wie ein Raum zum tatsächlichen Bewohnen anmutet.

Aber nicht nur wegen ihrer Raumform, sondern insbesondere auch wegen ihrer eigenartigen Ausstattung schien die Funktion der Schauwohnung nicht darin zu bestehen, eine praktikable Kleinstwohnung inklusive passender Einrichtung vorzuführen. Die Ausstattung der ‚Wohnung‘ fokussierte auf wenige Dinge und schien weniger an einer Alltagspraxis des Wohnens ausgerichtet zu sein, als dass sie mittels der reduzierten Möbelauswahl den Raum als einen *Wohnraum* markierte. Zentral platziert standen in der „Wohnung für das Existenzminimum“ ein einfacher moderner Tisch und ein dazu passender Stuhl auf einem orientalisch anmutenden Teppich. Rechts davon fand sich eine reduzierte Wiederholung dieser Einrichtungsgegenstände, hier standen auf einem kleineren Teppich ein dem ersten ähnlicher Tisch mit einem zweiten Exemplar des Stuhls. Separiert waren diese beiden Zusammenstellungen durch eine wie ein niedriger Raumteiler aufgestellte Kommode. Das eigenartig gedoppelte Arrangement wurde vervollständigt von einem mehrtürigen Schrank an der hinteren Wand der Installation und einer einfachen Metallliege mit gestreiftem Bezug, die an der

---

141 Christiane Keim beschreibt die Signifikanz der Fotografie von Meyers Interieur und betont, dass dieser Raum gerade als Bild „der Nachwelt überliefert [ist] und Teil des Bildrepertoires einer medial vergegenwärtigten Wohn-Moderne geworden“ ist (Keim 2016, S. 206). Vgl. außerdem die Betrachtung der Fotografie des *Co-op. Interieur* bei Hiller et al. 2015.

linken Seite des Wohnraums stand. Die Liege konnte, wie aus den Beschreibungen des Exponats hervorgeht, senkrecht an die Wand geklappt werden, wenn sie nicht benötigt wurde. Mit Tisch(en) und Bett enthielt die Schauwohnung die zentralen Möbelkonstanten unserer Wohnvorstellungen bzw., wie Gert Selle formuliert, „zwei unersetzliche Räume im Raum des Wohnens“ (Selle 2011, S. 108). Gleichwohl blieb die Möblierung hinsichtlich ihrer vorgesehenen Nutzung rätselhaft.

Eine Beschreibung, wie der mit den wenigen und zum Teil gedoppelten Möbelstücken ausgestattete Wohnraum organisiert war und wie das Wohnen darin vorzustellen war, lässt sich nicht finden. Lediglich die Notiz, es handele sich um eine „Tag- und Nachtwohnung“ (Meyer-Waldeck 1949, S. 126), in der die sparsame aber ausgewählte Möblierung durch eine zu imaginierende Bewohner/innenschaft je nach Tageszeit auf- oder zusammenzuklappen, hervor-, weg- oder umzuräumen war, wodurch der Raum sowohl als Wohnzimmer als auch als Schafzimmer nutzbar gemacht werden sollte. Auf der Fotografie ist die Bettstatt heruntergeklappt, die Wohnung scheint in der Schwebe zwischen Tag- und Nachtnutzung festgehalten worden zu sein. Der flexible Raum, der sich unkompliziert verändern und anpassen ließ, sollte den Prämissen einer architektonischen Moderne folgen, die bereits ein paar Jahrzehnte zuvor mittels Schiebewänden, Klappmöbeln und möglichst viel Transparenz durch Glas die Öffnung des Raums in einen *plan libre* anstrebte (Pisani 2014, S. 27). Zugleich lässt sich die vom wohnenden Subjekt stetig wieder neu in Position zu bringende Möblierung verstehen als Material, anhand dessen Funktionalität bzw. funktionale Anordnungen eingeübt werden sollten. Was jedoch eigentlich genau, abgesehen von einer Klappliege, wie umzuräumen war, blieb ungenannt, ebenso, wer als Bewohner/innensubjekt zu denken wäre. Überhaupt schien es bei diesem Ausstellungsstück nicht in erster Linie um wohnpraktische Fragen gegangen zu sein. Nachdem die Besucher/innen zuvor etwa eine ganze Ausstellungsabteilung zum Thema Hausarbeit besichtigt hatten, in deren Mittelpunkt die Ausstattung der Küche stand, wurde ihnen nun ein Wohnbeispiel ganz ohne eine solche vorgeführt – Küche und Bad waren nicht Teil der Schauwohnung.

Angesichts dieser offenkundigen Unbewohnbarkeit der Schauwohnung möchte ich argumentieren, dass die ausschnittshafte Räumlichkeit und die zunächst etwas rätselhaft bleibende Einrichtung der Schauwohnung keine Anleitung zu einer spezifischen Nutzung des Raums und der Dinge im Sinne von Wohntätigkeiten in Szene setzten, sondern dass die Installation in einer Zusammenschau mit den sie begleitenden Bildern und Texten als eine Übung zu Raum- und Blickanordnungen zu verstehen und dementsprechend zu analysieren ist. Im Folgenden werde ich auf zwei Details der Einrichtung der Schauwohnung näher eingehen, die, wie ich zeigen möchte, eine wichtige Rolle in der Artikulation bestimmter Raumfiguren spielten. Es sind zwei im Arrangement der Dinge in der Schauwohnung zunächst eher nebensächlich erscheinende Ausstattungselemente, die aber gerade in diesem Anschein von Nebensächlichkeit Fragen nach ihrem Sinn, nach ihrer Funktion in der Präsentation des ‚neuen‘ Wohnens aufwerfen. Das erste Einrichtungsdetail, das ich im Folgenden analysieren werde, ist der ungefähr quadratische Rahmen, der auf der Kommode angebracht war, mit der die „Wohnung für das Existenzminimum“ in zwei Bereiche unterteilt war. Das zweite ist der große Teppich mit dem orientalischen Muster.

#### 4.1.1 Ein Fenster zur Rahmung des Blicks und zur Öffnung von Raum und Bild

Der Rahmen auf der Kommode zwischen den beiden Tischen ist unauffällig. Im flüchtigen Beschauen wirkt er wie ein Stabilisierungselement der Raumkonstruktion. Bei genauer Betrachtung irritiert er jedoch. Auf der Fotografie des Innenraums der Schauwohnung wirkt er wie ein mitten im Raum montiertes Fenster. Mehr oder weniger eingefasst von diesem Rahmen/Fenster stand auf der Kommode ein Blumenstrauß, genauer eine Vase mit blühenden Zweigen. Welche Funktion hatte dieser Rahmen, dieses im Innenraum montierte Fenster und die von ihm gerahmten Zweige? Die Antwort auf diese Frage liegt in der Verknüpfung von Raum, Bild und betrachtendem Subjekt und verlangt eine Untersuchung, die die bildräumliche Komposition sowohl der Situation im Ausstellungsraum und der Fotografien davon als auch des Plakats zur Ausstellung berücksichtigt.

Um der Antwort auf die Frage danach, was hier inszeniert wurde, näherzukommen, ist es notwendig zu verstehen, was die Besucher/innen der Ausstellung genau sahen. Die beiden Fotografien, auf denen die Schauwohnung zu sehen ist, formulieren unterschiedliche Betrachter/innenstandpunkte. Die Aufnahme des Innenraums der Schauwohnung platziert die Betrachter/innen leicht schräg vor dem Exponat, mit etwas Abstand zu der Installation. Dazu leicht versetzt ist die Position des Paares, das auf der anderen Fotografie in den Raumkörper hineinsieht. Im Zusammenspiel beider Fotografien wird noch ein dritter Betrachter/innenstandpunkt deutlich, der sich für den Blick auf das angesprochene Raumelement als besonders bedeutsam herausstellt: Auf der Aufnahme der gesamten Ausstellungshalle ist zwischen zweien der senkrechten Streben der Wohnraum-Installation ein hoher, schmaler, organisch geformter Tisch zu erkennen, der wie eine Art Theke den Platz anzuzeigen scheint, an den man sich offenbar zur Betrachtung der Schauwohnung stellen sollte. Und nicht nur markierte dieser Tisch einen idealen Blickpunkt für das Beschauen der ‚Wohnung‘, er fügte die Betrachter/innen zudem in ein spezifisches weiteres Raumsetting ein: Auf diesem schmalen Theken-Tisch standen, das lässt sich in einer extremen Vergrößerung der Fotografie erkennen, zwei dreidimensionale Architekturmodelle, eines von einer Wohnung und eines von einem mehrgeschossigen Zeilenbau, einem Mehrfamilienwohnhaus, in das vermutlich die im Modell daneben und möglicherweise auch die in der Installation ausschnitthaft gezeigte ‚Wohnung‘ hineinzudenken waren. Es ist jedoch zu betonen, dass die Schauwohnung, auch wenn sie unter Umständen maßstäblich konstruiert war, mit ihrem Aufbau, der jegliches Grundriss-Lesen verwehrte, nicht in erster Linie als vergrößertes Detail des Miniaturmodells auftrat oder ähnlich einem Modell eine architektonische Simulation verfolgte, sondern eine Schauanleitung lieferte, für die die Positionierung der Betrachter/innen vor den Architekturmodellen bedeutsam war.

Die beiden Wohnbaumodelle auf dem Tisch verorteten die ausgestellte ‚Wohnung‘ in einen bestimmten, und zwar eindeutig urbanen Kontext, genauer in einen des städtischen Neubaus. Über den Bezug zu dem Modell des mehrgeschossigen Zeilenbaus war die Schauwohnung ohne Zweifel als urbaner Wohnraum einer neu errichteten Nachkriegsarchitektur zu lesen. Was bedeutete

das nun für das Blickarrangement der Betrachter/innen? Wenn man vor den beiden Architekturmodellen stand und über sie hinweg in die Installation hineinschaute, fiel der Blick auf das Mobiliar und dahinter fast frontal auf die eingerahmte Vase mit den Zweigen, die aufgrund der Blickanordnung zu einem Fenster in einen grünen, aber urbanen Außenraum wurde. In der Reduzierung auf kleine, aber wirkmächtige Verweise wurde hier also eine urbane Positionierung mit einem Blick ins Grüne verbunden.

Wie explizit die intermediale Komposition der „Wohnung für das Existenzminimum“ den grünen und urbanen Ausblick inkludierte, wird noch deutlicher, wenn man das Plakat zur Ausstellung berücksichtigt, dessen Gestaltung die Schauwohnung und insbesondere das eben beschriebene Detail grafisch betont (Abb. 3). Das ebenfalls von Jupp Ernst, einem der beiden Gestalter der „Wohnung für das Existenzminimum“, entworfene Plakat greift mehrere Motivelemente des in der Halle gezeigten Raummodells auf, funktioniert dabei aber nicht wie ein grafisches Abbild von diesem, sondern abstrahiert deutlich von der montierten Installation. In der modernistischen, aus Farbflächen und Linien zusammengesetzten Gestaltung des Plakats ist die Schauwohnung spiegelverkehrt, aber dennoch in ihren einzelnen Bestandteilen – wie etwa den schlanken senkrechten Stützen und der ihnen gegenüberliegenden Wand sowie zwei Sitzmöbeln – zumindest in Ansätzen zu erkennen. Sie wird als stark zentralperspektivisch geordnete Raumformation präsentiert, wobei die räumliche Ordnung der ‚Wohnung‘ noch weiter aufgelöst wird als bei der Installation und die Verbindung von Innen- und Außenraum durch das Fehlen der Wände im kubischen Raumkörper noch expliziter gemacht wird. Ins Bild gesetzt wird ein durch Fluchtlinien angedeuteter Raumkubus, der sich durch die beiden Sessel, die die einzige Möblierung bilden, und vor allem durch den in modernen, serifenlosen Lettern aufs Bild gesetzten Schriftzug „neues wohnen“, der die Ausstellung ankündigt, als Wohnraum lesen lässt – gleichzeitig aber erscheint er wie eine Übergangszone oder Verschneidung von Innen- und Außenraum, ähnlich einer Terrasse oder Pergola, und verbindet das Wohnen gleichermaßen mit architektonischen Räumen wie mit einem Grünraum. Der Wohnraum ist nicht nur zur Betrachterin hin geöffnet, sondern führt den Blick, geleitet von den sich

im Tiefenraum des Bildes verengenden Rasterlinien am Boden, in einen Außenraum, der fast vollständig von einem großen Baum ausgefüllt wird. Das Plakat greift damit das in der Schauwohnung aus Rahmen und Zweigen installierte Raumelement in zentraler Bildpositionierung auf und übersetzt es in den Baum, dessen mächtige, vom Grünraum einer angedeuteten Landschaft bis in den Himmel hinaufreichende Gestalt nur ausschnitthaft in den wandgroßen Ausblick des modernen Wohnraums passt, aber aufgrund der Transparenz dieses Wohnraums auch über die Fensteröffnung hinaus zu einem Bestandteil der Wohnung wird. Die Jury für die Plakatentwürfe lobte „die neuzeitliche formale Haltung“ von Ernsts Gestaltung und hob in ihrer Beurteilung hervor, dass in diesem Plakat „ausgezeichnet zum Ausdruck“ komme, „was die Ausstellung bezweckt; besonders die Verbindung des angestrebten heutigen Wohnens mit der freien Natur“ (zit. n. Oestereich 2000c, S. 58f.). Die Öffnung nach außen bzw. das in den Wohnraum installierte gerahmte Naturzitat wird als signifikantes Element des ‚neuen‘ Wohnens deutlich gemacht.

Die hier ins Bild gesetzte moderne Architektur, die durch den mit ihr verbundenen grünen Außenraum komplementiert und so erst vervollständigt wird, beinhaltet unübersehbare Bezüge zu Architekturen des Neuen Bauens und ihren Bebilderungen. In seiner Ästhetik noch stärker als die Schauwohnung liest sich das Plakat wie eine Hommage an die Architektur-Avantgarde der 1920er Jahre. Deutliche Bezüge lassen sich etwa aufzeigen zu einem der ikonisch gewordenen Gebäude des Neuen Bauens bzw. zu einem bestimmten Bild davon, das diesem Gebäude zu seinem ikonischen Status verholfen hat: Der räumliche Aufbau der auf dem Plakat visualisierten Minimalarchitektur, die starke Lenkung des Blicks über den gerasterten Boden an Säulen entlang zu einer eingerahmten Vegetation im Tiefenraum des Bildes und selbst Details wie die etwas dunkler abgesetzte Wand rechts und die vielfache Wiederholung der geometrischen Figur des Quadrats – all das waren auch Kompositionselemente der Dachterrasse des Doppelwohnhauses von Le Corbusier auf der Weissenhofsiedlung 1927 bzw. ihrer Abbildung, wie sie etwa in der Titelfotografie einer Sondernummer (*Das*

*Flache Dach*) der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* 1926/27 erschien (Abb. 172).<sup>142</sup> Ernsts Plakatgestaltung wirkt fast wie eine direkte Übersetzung der berühmten Dach-Garten-Terrasse in eine grafische Form. Damit wurde nicht nur die auf dem Plakat grafisch und in Worten formulierte Programmatik der Ausstellung, sondern auch die Schauwohnung selbst, die ja mit dem Plakat die spezifische Blickführung ins gerahmte Grün des Wohnens teilte, als Fortführung der Gestaltungsparadigma des Neuen Bauens präsentiert. Als grundlegend für das ‚neue‘ Wohnen von 1949 wurden Themen der Wohnbau-Avantgarde der 1920er Jahre vermittelt: „Licht, Luft, Öffnung“,<sup>143</sup> klare Linien, formales Design und sogar das Flachdach, das zentrale Signet des Neuen Bauens, tauchte durch das Zitat des Le-Corbusier-Hauses auf, obwohl es weder in der Schauwohnung noch im Plakat tatsächlich gezeigt wurde.

Die Wohnlehre trat somit als Blickschulung auf. Wohnen lernen hieß zuallererst schauen lernen, das verdeutlichen die unterschiedlichen aufeinander bezogenen Elemente des mediendiversen Displays der Ausstellung. Das Wohnbeispiel, das ja nicht betreten, sondern in das nur hineingeblickt werden durfte, war als Schauraum im direkten Wortsinn angelegt, als Raum, der durch blicklenkende Kompositionselemente und die Markierung eines bestimmten Betrachter/innenstandorts das Wohnen-Lernen als Schauen-Lernen inszenierte. An diesem Beispiel zeigt sich deutlich die Untrennbarkeit von Bau und Bild, wie sie in der Einleitung besprochen wurde. Der gebaute Raum der Schauwohnung war nicht realer als das Bild auf dem Plakat, die Raumfigur der modernen urbanen Wohnung mit Ausblick ins Grüne realisierte sich genau in der Beziehung von Installations- und Ausstellungsraum, Bildraum und betrachtendem Subjekt.

#### 4.1.2 Ein Teppich als raumschließendes Element

Die moderne, urbane, zum Außenraum geöffnete Wohnung, die der Rahmen und die Zweige in der Installation ansprachen und die sich in der Plakatgestaltung

---

142 Für ihre Hilfe bei der Lektüre der Titelseite des *Neuen Frankfurt* danke ich Christiane Keim. Die Ausgabe der Zeitschrift ist als digitales Faksimile einzusehen unter [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue\\_frankfurt1926\\_1927](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/neue_frankfurt1926_1927), 13.3.2023.

143 Licht, Luft und Öffnung sind die Begriffe, die Siegfried Giedion in mehrfacher Wiederholung auf dem Titelbild seiner Publikation *Befreites Wohnen* anordnet (Giedion 1929).

weiter explizierte, war eine von mehreren Raumfiguren, die das ‚neue‘ Wohnen der Kölner Ausstellung formulierte. Eine weitere, ebenso wirkmächtige Raumfigur, die in der Installation und den anderen Medien der Ausstellung angelegt wurde, war die einer nach innen fokussierten, geschlossenen Häuslichkeit. Für diese zweite Raumfigur spielte der große Perserteppich am Boden der Schauwohnung eine bedeutsame Rolle.

Der Teppich stand in eigenartigem Kontrast zu der ansonsten minimalistischen Einrichtung. In einem für die moderne Nachkriegswohnung vorgesehenen Interieur irritiert zunächst sein ornamentales Muster, das wie eine merkwürdige Einlassung auf das bürgerliche Wohnen des 19. Jahrhunderts wirken mag. Bezog sich die „Wohnung für das Existenzminimum“ wie beschrieben in Bezeichnung und Ästhetik an mehreren Punkten auf modernistische Raumbeispiele der Zwischenkriegszeit, so fiel der Teppich aus diesem Bezugnahmen deutlich heraus. Hannes Meyer, zu dessen *Co-op. Interieur* die Kölner Schauwohnung wie angemerkt sowohl in dem Bestreben, einen modernen Wohnraum für einen „Halbnomaden“ respektive einen Existenzminimalisten zu entwerfen, als auch im Raumentwurf gewisse Ähnlichkeiten aufwies, hatte explizit den Perserteppich als Zeichen einer falsch verstandenen Gemütlichkeit genannt und betont, dass diese – genauso wenig wie Repräsentation – Leitmotiv der als „Wohnmaschinerie“ zu denkenden Unterkunft sein dürfe.<sup>144</sup>

Warum beinhaltete das Raumbeispiel des ‚neuen‘ Wohnens 1949 einen Perserteppich? Ich möchte argumentieren, dass der Teppich für die Wohnpräsentation der Ausstellung eine wichtige Funktion hatte, und zwar auf drei Ebenen: Erstens diente er in der Schau, die die Besucher/innen nicht nur mit den modernen Möbeln bekannt machen, sondern auch im Erkennen guter *alter* Stücke schulen wollte, als Beispiel dafür, wie diese mit dem neuen Mobiliar kombiniert werden konnten. „Wir wollen ja den Leuten nichts fortnehmen“, schreibt Hans Schmitt im Katalog zur Ausstellung, und weiter: „Wir wollen sie nicht zum Kargen und

---

144 „Gemütlichkeit und Repräsentation sind keine Leitmotive des Wohnhausbaues: die Erste ist im Menschenherzen und nicht im Perserteppich, die Zweite in der persönlichen Haltung der Hausbewohner und nicht an der Zimmerwand!“ (Meyer, H. 1926)

Dürftigen, nicht zu einer Art von Asketentum überreden, aber wir möchten sie lehren, daß die Schönheit eines Gefäßes nicht in den aufgedruckten Blümchen liegt, sondern in der Form und im Material.“ (Schmitt 1949, S. 31)

Die geknüpften Blumen des Teppichs jedoch durften offenbar bleiben. „Dinge, die an sich gut sind, sind zeitlos gut und immer gut.“ (Ebd.) Es wurde nicht genau erklärt, welche Gegenstände vergangener Wohnstile über die Form- und Materialschönheit verfügten, die ihnen einen Platz im ‚neuen‘ Wohnen erlauben würden. Jedoch wurden als zeitliche Verortungen immer die Renaissance, also die Epoche der Wiederbelebung antiker, als klassisch bewerteter Formen, und das Biedermeier mit seinem restaurativen Selbstverständnis und seiner starken Orientierung auf die Innenräume des Wohnens angeführt. „Denken wir an einen nieder-rheinischen Vitrinenschrank aus dem 18. Jahrhundert, an einen Milchschränk aus der Renaissance oder an Sitzmöbel aus dem Biedermeier. Sie waren einwandfrei erdacht und bleiben nützliche und schöne Gegenstände über alle Zeiten hinweg.“ (Ebd., S. 35) Der Teppich war in der „Wohnung für das Existenzminimum“ also nicht als Verweis auf die textilen Untergründe der verspotteten Plüschmöbel des 19. Jahrhunderts zu lesen,<sup>145</sup> sondern im Gegensatz dazu als gutes altes Ding, das den Blick ins Innere des Raumes lenkte und möglicherweise sogar – auch wenn es hier vermutlich ein ‚falscher Perser‘ war (Günther 1994, S. 22) – von jenen Orientteppichen sprach, die auf Gemälden der Renaissancemalerei wichtige Orte oder Handlungen hervorheben (Denny 2011).

Neben der Funktion, den Besucher/innen vorzuführen, wie ein ‚altes‘ Ding im ‚neuen‘ Wohnen integriert werden konnte, oblag dem Teppich zweitens die Aufgabe, ein bestimmtes Verständnis von Wohnlichkeit in der Schauwohnung sichtbar zu machen. Dem Deutschen Werkbund ging es nicht darum, nur einen möglichst schlicht möblierten Wohnraum zu präsentieren, sondern mit diesem ein ‚Heim‘ vorzustellen und ein solches musste ‚behaglich‘ sein. „Wir möchten zeigen, daß auch mit einfachen Stücken Wohnungen vielseitig abzuwandeln und behag-

---

145 Die Ausführungen von Hans Schmitt im Katalog der Ausstellung gehen weiter mit: „Aber was ist aus den Plüschmöbeln der Gründerjahre geworden, was aus den Umbausofas des Jugendstils, was aus einem Prunkbüfett von 1920. Dies alles ist heute ein Spott für jeden.“ (Schmitt 1949, S. 35)

lich einzurichten sind“, heißt es im Ausstellungskatalog (Hoff 1949). Und in einer Rezension der Ausstellung in der Zeitschrift *Architektur und Wohnform* wird die „zweckmäßige, einfache, aber schöne und behagliche Atmosphäre“ des ‚neuen‘ Wohnens hervorgehoben (o. V. 1949c). Die mit Biederkeit und Sesshaftigkeit assoziierte Gemütlichkeit, die Hannes Meyer aus seinem *Co-op. Interieur* auszuschließen suchte, erfuhr in den Texten zum Wohnen in den frühen Nachkriegsjahren und auch im Katalog dieser Werkbund-Ausstellung eine Wendung zum positiv konnotierten ‚Behaglichen‘, worin sich Konzepte von Heim und Modernität problemlos miteinander verbinden ließen.<sup>146</sup> Das ‚Gemütliche‘, das in der Wohnmoderne der 1920er Jahre in die Nähe der verhassten Dingfülle und des Ornamentalen gestellt wurde, scheint hingegen auch in den Wohnlehrmedien der frühen Nachkriegsjahre noch nicht vollständig rehabilitiert. Allerdings wurde immer wieder beteuert, dass eine Wohnung sowohl modern als auch behaglich sein könne.<sup>147</sup> Der Perserteppich bildete in der Schauwohnung sowohl den Untergrund für eine moderne Einrichtung als auch die Basis für ein behagliches Heim. Mit seiner textilen, wärmenden Materialität sowie seinem verschlungen rankenden und gleichzeitig streng geordneten Muster war er das Objekt, das dem einfachen und reduzierten Interieur die „Kälte“ (Herck 2005) nehmen sollte, die einer modernen Einrichtung zugeschrieben wurde.

Aufschlussreich für diesen Einsatz des Teppichs in der Schauwohnung ist eine genauere Betrachtung des Begriffs ‚behaglich‘. Interessant für die weiteren Überlegungen ist insbesondere, dass der Begriff des Behaglichen – im Gegensatz zum Gemütlichen – einen Raum-Begriff beinhaltet: den Hag,<sup>148</sup> der sowohl das

---

146 Zur Abwendung vom ‚gemütlichen‘ Wohnen in den 1920er Jahren vgl. Herck 2005.

147 Ein Beispiel dafür findet sich etwa auch in dem Wohnratgeber von Grete Borgmann, der in der Einleitung dieser Arbeit vorgestellt wird. Darin heißt es: „Wir sind eigentlich heute glücklich daran. Um uns schön einzurichten, sind wir viel unabhängiger, als unsere Vorfahren es waren. Die behagliche, gute Atmosphäre unserer Wohnstube hängt nicht so sehr von teuren Möbeln, von schweren Teppichen und vielen Bildern ab, wie viele es glaubten. Wir können heute wieder den Reiz der beruhigenden, leeren Wandflächen entdecken, die befreiende Wirkung eines ausgewogenen Raumes, der nicht mit Möbeln vollgestellt ist.“ (Borgmann 1957, S. 31)

148 Die Wortherkunft und die Wortverwandtschaften der Begriffe ‚behaglich‘ bzw. ‚behagen‘ sind nicht gänzlich geklärt. Im *Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache* von Kluge und Seebold werden verschiedene mögliche Verwandtschaften von ‚behagen‘ aufgezeigt (u. a. zu Begriffen mit den Bedeutungen gefallen, passen, bequem, können, vermögen, genügen, ausreichen).

Ab- und Umschließende meint als auch eine kultivierte Natur. Im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm wird der Hag definiert als „der zaun, wie er um garten, feld oder grundstück zur abgrenzung des eigenthums gezogen ist“, wobei sich aus dieser Bedeutung wiederum „zwei verengte technische“ Bedeutungen ergäben: Hag werde zum einen „die einfriedigung genannt, die um einen ort zum schutze und zur vertheidigung desselben aufgeführt ist und zwar die aus holz- oder heckenwerk gefertigte, pallisadenähnliche, im gegensatze zum erdwall oder zur steinmauer“, zum anderen heißt Hag „in der jägersprache [...] ein zaun oder verschlag um ein stück wald, worin das wild gehegt wird“. Außerdem werden folgende Bedeutungen genannt: „hag geht nun auch über aus der bedeutung des umziehenden geheges auf den umzogenen ort selbst, mag er nun ein einziges gebäude, ein landgut, ein ganzer ort sein [...]“. Und: „sehr häufig ist hag in der bedeutung busch, laubiges gesträuch gesetzt“ und auch „Um burgen und schlösser liegen solche hage, parkartige gepflegte striche“.<sup>149</sup> Im *Behaglichen* sind also die Begrenzung, der Zaun, die Einfriedung ebenso enthalten wie die eingehagte und gehegte Natur selbst, mit der zwar neben Garten und Feld auch Wald und Wild, nicht aber das Wilde gemeint ist, sondern eine angelegte oder zumindest über die Jagd kontrollierte Natur, in der das Grün, das Laub, der Busch, die Hecke besonders betont werden.<sup>150</sup>

Der Teppich in der Schauwohnung ist nicht nur behaglich, weil er weich und warm ist. Er ist *be*haglich, weil er diese kontrollierte, gehegte Natur symbolisiert

---

Abschließend verwiesen wird dort allerdings auf das *Etymologisch woordenboek van het Nederlands*, das den Begriff ‚behagen‘ direkt an ‚Hag‘ anschließt und von der Bedeutung ‚abgeschirmt‘ ausgeht (Kluge, Friedrich; Seebold, Elmar (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: De Gruyter 2011 (25. Auflage); *Etymologisch Woordenboek van het Nederlands*, redaktionelle Bearbeitung von Philippa, Marlies; Debrabandere, Frans; Quak, Arend; Schoonheim, Tanneke; Sijs, Nicoline van den. Bd. 1, 2003, <http://www.etymologie.nl>, 13.3.2023).

149 Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961, [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=DWB](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB), 13.3.2023.

150 Die Verwendung des Begriffs ‚behaglich‘, die Raumfiguren des Einfassens und Umschließens mit Bildern einer kultivierten Natur verbindet, korreliert mit Präsentationen der Wohnlehre in der Nachkriegszeit, deren vorgeführte Räume unzählige Abbildungen dieser Natur bzw. Hin- und Verweise darauf beinhalten, sei es in Blumenbänken, Panoramafenstern, floralen Vorhangstoffen und Tapetendesigns oder auch, auf den größeren Raum des Urbanen bezogen, in Bildern der Stadt, die als lebendig wachsender Organismus etwa in Form eines verzweigten Baums (Peters 2008) oder gleich als Landschaft figuriert wurde (Nierhaus 2008; Hartmann 2012).

und weil er den Raum schließt. Damit komme ich zur dritten Funktion des Teppichs, die in der Artikulation eines in sich abgeschlossenen Raumganzen innerhalb der offenen Installation besteht. Das geometrisch angelegte florale Muster des Teppichs ist dem persischen Garten nachempfunden, der wiederum in seiner spezifischen, nach vier Seiten orientierten Anordnung von Vegetation und mittig aufgestelltem Wasserbecken die Ganzheit der Welt symbolisiert.<sup>151</sup> Michel Foucault zählt diesen Garten, „auf dem die ganze Welt ihre symbolische Vollkommenheit erreicht“, zu den Heterotopien, da er – und ebenso der ihm nachgebildete Teppich als „im Raum mobiler Garten“ – es vermag, „an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind“ (Foucault 1992, S. 42f.). In der fragmentarischen Schauwohnung der Kölner Ausstellung bewerkstelligte der Teppich genau das: In der Installation, die eine Orientierung über einen Grundriss verweigerte, bot die rechteckige Fläche des Teppichs ein stabilisierendes Viereck, das der Einrichtung Grund verlieh und die Konstruktion aus dünnen Streben, luftigen Wänden, wenigen Möbeln und offenen Raumdimensionen zu einer Wohnung machte. Das Muster des Perserteppichs formulierte ein alles beinhaltendes Ganzes, das dem Fragmenthaften der Installation eine Grundierung in dem Bild eines in sich abgeschlossenen und vollständigen Raums verlieh. Auch der zweite in der „Wohnung für das Existenzminimum“ ausgelegte kleinere Teppich hatte ein geometrisch-florales Muster, und wie der zentrale Aufbau von dem größeren

---

151 Der Orientteppich erfuhr ein Jahr nach der Werkbund-Ausstellung in Köln größere öffentliche Beachtung in der Ausstellung *Orientalische Teppiche aus vier Jahrhunderten* im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (22.8.–22.10.1950), wo auch der Bezug zum Garten hervorgehoben wurde. Der auf Orientteppiche spezialisierte Kunsthistoriker Kurt Erdmann verfasste den Ausstellungskatalog und schrieb in der *Zeit* unter der Überschrift „Der Teppich ein Garten“ eine Ankündigung zur Ausstellung, die mit folgenden Sätzen beginnt: „Immerfort herrscht lieblicher Frühling in diesem Garten, und weder vom Herbst kommt ihm Schaden, noch Unbill vom Winter.“ Diese Verse stehen in der Borte eines persischen Teppichs aus dem 16. Jahrhundert, der heute im Musée des Gobelins in Paris liegt. Er ist nicht der einzige seiner Art. Andere Teppiche aus der Blütezeit der großen persischen Manufakturen des 16. und 17. Jahrhunderts nehmen in ähnlichen Versen das Thema auf. Ein Bericht dieser Zeit sagt, in der schlechten Jahreszeit breite man die Teppiche aus und halte seine Gelage auf ihnen ‚wie im Garten‘. Eine kleine Gruppe wohl kaukasischer Teppiche des 18. Jahrhunderts nimmt das wörtlich. Sie gibt den persischen Garten mit seinen Kanälen, Teichen, Wegen, Beeten und Bäumen gleichsam aus der Vogelperspektive wieder. Da diese Teppiche oft über zehn Meter lang sind, konnte man tatsächlich auf ihnen spazieren gehen wie in einem Garten.“ (Erdmann 1950)

Perserteppich wurde so auch das gedoppelte Möbelsetting durch den ähnlich gestalteten Teppich zusammengehalten. Wie ein Echo oder eine leicht veränderte, kleinformatigere Spiegelung wiederholte sich das Bild des ganzen und vollständigen Raums in der offenen Installation.

Die Konstruktion eines in der Durchlässigkeit und Fragmenthaftigkeit des Gesamtaufbaus klar umrissenen, in sich vollständigen bzw. ganzen und damit auch abgeschlossenen Raums, den die Teppiche, insbesondere der zentral ins Bild gesetzte große Perserteppich, entstehen ließen, ist ein äußerst bedeutsamer Aspekt des hier gezeigten Wohnens. Installation und Interieur der „Wohnung für das Existenzminimum“ formulierten eine Gleichzeitigkeit von einem offenen, nach außen nicht abgeschlossenen, sondern durchlässigen Wohnen, das den Forderungen nach Licht und Luft der Architektur-Avantgarde der 1920er zu antworten schien, mit einer rechteckigen Einfassung, die durchaus als Einhausung zu verstehen ist, durch den weichen, ornamentalen Untergrund des Teppichs. Hier verbanden sich moderne Wohnästhetik mit essentialistischen Konzepten des Wohnraums als umschließendes Gehäuse. Der in sich geschlossene und nach innen fokussierte Raum band das moderne ‚neue‘ Wohnen an ein ethisches Konzept von Behausung als Grundlage des Menschlichen zurück.

## 4.2 Das traditionalistische Haus als moderner Wohnraum

Der Topos des in sich vollkommenen, nach außen abgeschlossenen und nach innen, zu seiner Mitte hin orientierten Raums, der in der Schauwohnung durch den Teppich formuliert wurde, erhielt in der Ausstellung an anderer, medial ebenfalls sehr prominenten Stelle figürliche Gestalt: Auf dem Titelblatt des Katalogs zur Ausstellung ist ein als Umrisszeichnung skizziertes Haus mit spitzem Dach und Kamin zu sehen, das zentral montiert den Großteil der Seite einnimmt (Abb. 4). Das „neue wohnen“, das auf dem Plakat der Ausstellung als moderne offene Raumkonzeption im Stil des Neuen Bauens dargestellt wurde, erschien auf dem Katalog der Ausstellung mithin als traditionalistisches Satteldachhäuschen.

Der Katalog war ein kleinformatisches, relativ dünnes Büchlein, aber er war neben dem Plakat *das* Publikationsmedium der Ausstellung. Bedeutsam ist das Bild des

Hauses nicht nur, weil es die Titelseite der Hauptpublikation der Ausstellung ziert, sondern auch, weil es die einzige Abbildung des gesamten Ausstellungskatalogs ist. Ursprünglich war geplant gewesen, im Katalog die in der Ausstellung gezeigten Möbelstücke auf Fotografien festzuhalten und mit Bestellnummern und einem Firmenverzeichnis zu versehen (Deutscher Werkbund 1949c), so dass der Katalog nach dem Ausstellungsbesuch dazu hätte verwendet werden können, die „durch die Ausstellung angeregten Wünsche mittelbar, unmittelbar oder später beim Einzelhandel zu erfüllen“ (Deutscher Werkbund 1949a).<sup>152</sup> Jedoch konnte dieser Plan nicht umgesetzt werden. Die in der Ausstellung gezeigten Exponate sind im Katalog zwar nach Kategorien und Hersteller/innen aufgelistet, aber nicht abgebildet. Auch die Schauwohnung taucht im Katalog weder als Fotografie noch als Konstruktionszeichnung oder als Grundrissplan auf, sodass die Gestaltung des Titelblatts der einzige und entsprechend bedeutsame bildförmige Verweis auf den Raum des „neuen wohnens“ in der Publikation bleibt. Wir sind also angewiesen, das Satteldachhaus als Raum des „neuen wohnens“ zu lesen.

Dieser Raum ist eingerichtet. Ein zweites, in das Haus hineingezeichnetes Liniengebilde zeigt die Möblierung: Es ist ein Stuhl, genauer ein Freischwinger. Wo das Satteldachhäuschen kaum dem entsprach, was man unter dem in moderner Kleinschreibung darunter aufgerufenen „neuen wohnen“ vermutet hätte, schien der Freischwinger in dem traditionsgebundenen Häuschen als Platzhalter für das ‚Moderne‘ eingesetzt zu sein. Mit dem von der Hausform eingefassten und damit als Einrichtung ausgewiesenen Sitzmöbel begann der Ausstellungskatalog mit zwei symbolhaften Zeichen für Behausung und Moderne.

Entworfen hatte die Titelillustration der Grafiker Hans Leistikow, der von 1926 bis 1930 gemeinsam mit seiner Schwester Grete Leistikow für die Gestaltung der Zeitschrift *Das Neue Frankfurt* verantwortlich gewesen war. Auf deren Cover der Ausgabe 1926/27 war, wie oben beschrieben, die Fotografie von Le Corbusiers

---

152 „Es erscheint ein Katalog mit Bilderteil. Die darin aufgenommenen Gegenstände sind mit einer Bestell-Nummer versehen; denn erfahrungsgemäß können durch Ausstellungen angeregte Wünsche beim Einzelhandel oft nicht verwirklicht werden. Dem Besucher wird es dadurch ermöglicht, auch später Bestellungen aufzugeben.“ (Hoff/Deutscher Werkbund West-Nord 1949, S. 3)

Doppelwohnhaus in der Weissenhofsiedlung abgebildet, auf die sich das Plakat der Werkbundausstellung 1949 visuell bezog. Dem Zitat seiner Präsentation des modernen Wohnens auf dem Plakat von Jupp Ernst stellte Leistikow mit dem Katalogtitelblatt nun das traditionelle Spitzdach-Häuschen mit avantgardistisch-moderner Möblierung zur Seite.

Die Kombination aus Spitzdachhaus und Freischwinger war bedeutungsvoll. Weder die Hausfigur noch das Sitzmöbel bildeten ab, was in der Ausstellungshalle vorgeführt wurde. Vielmehr bewegte sich die Illustration auf einer programmatischen Metaebene. Sie verband zwei bis dahin gegensätzliche Zeichen. Der Freischwinger zitierte die Stahlrohrmöbel Mart Stams, Marcel Breuers und Mies van der Rohes: Möbel, die Ende der 1920er Jahre zum Sinnbild einer neuen, Modernität und Fortschrittlichkeit verpflichteten Wohnkultur geworden und zu „Statussymbol[en] einer der Moderne aufgeschlossenen Oberschicht“ avanciert waren (Fischer 2016, S. 17). Seit ihrer ersten größeren öffentlichen Präsentation auf der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung 1927, auf der Mart Stams freischwingende Stuhlkonstruktion großes Aufsehen erregt hatte, hatten die chromglänzenden Möbel aus gebogenem Stahl einige vielbeachtete Auftritte auf den großen Wohnausstellungen sowie in Zeitschriften, Wohnratgebern und Filmen, wo sie das Neue Wohnen eines Neuen Menschen definierten. In den 1930ern verschwanden sie dann wieder aus diesen Medien und machten Holzmöbeln Platz, die als gediegene Einrichtung einer „neuen deutschen Wohnform“ präsentiert wurden (Alexander Koch 1938 zit. n. ebd., S. 49f.).

Ein kleines Satteldachhaus, den favorisierten Wohnbautypus einer konservativen Architekt/innenschaft, mit einem Stahlrohr-Freischwinger, *dem* Einrichtungsgegenstand des Neuen Bauens, zu möblieren, wie es die Zeichnung auf dem Titelblatt des Ausstellungskatalogs tat, bedeutete, zwei Figuren miteinander zu verbinden, die bis dahin mit zwei sich gegnerisch gegenüberstehenden Parteien auf dem Feld von Architektur, Möbelgestaltung und Wohnlehre assoziiert waren. Diese Verbindung der Zeichen diente mehreren Zwecken: Erstens ermöglichte der Rückbezug auf das moderne Bauen und Wohnen und das positive Anknüpfen an Formgebungsparadigma der 1920er Jahre eine Architektur- und Design-

geschichtsschreibung, die die Zeit des NS geflissentlich übersprang und so entnannte. Zweitens, und das ist für die Untersuchung der Raumfiguren, in denen das ‚neue‘ Wohnen präsentiert wurde, zentral, wies das moderne Möbel als Einrichtung des kleinen Satteldachhauses dieses Haus selbst als modern aus. Die Illustration des Katalogs präsentierte das kleine Haus mit spitzem Dach und Kamin als – symbolische, nicht konkrete – Raum- und Denkfigur eines modernen ‚neuen‘ Wohnens.

Wendet man sich der Ästhetik der Zeichnung zu, so wurde mit ihr der Topos des Lehrens und Lernens ins Bild gesetzt. Einerseits ließ die Illustration an eine simple Kinderzeichnung denken, andererseits an eine Kreidezeichnung an einer schwarzen Schultafel. Der Charakter sowohl des Kinderspiels als auch der Lehrillustration wird noch verstärkt durch das sich mehrfach wiederholende Kürzel des Deutschen Werkbunds, das sich wie eine mit einem Stempelset für Kinder gedruckte Alphabetisierungsübung im Hintergrund der Bildfiguren über die Titelseite des Katalogs zieht. Buchstabiert wurde hier „neues wohnen“, das nach sieben roten und blauen Zeilen dwb (für: deutscher werkbund) in weißen Lettern den Titel der Ausstellung vorgab und visuell den stabilisierenden Sockel für das gezeichnete Haus bildete. Das ‚neue‘ Wohnen wurde präsentiert als etwas Einfaches, Kinderleichtes, als etwas, das allen sofort verständlich wäre, das aber dennoch erlernt und geübt werden müsse.

### 4.3 Mythisierung des reduzierten Wohnraums: „Das Haus des Armen“

Das Haus figuriert nicht nur auf dem Titelblatt des Katalogs den Raum des ‚neuen‘ Wohnens, auch der zentrale Text des Katalogs geht auf das Haus ein. Er macht gewissermaßen deutlich, wie das Haus der Titelillustration zu verstehen war. Dieser Text, bei dem es sich um die Rede handelt, die der Architekt Rudolf Schwarz zur Eröffnung der Ausstellung hielt, folgt direkt auf die Grußworte und das Vorwort und trägt als einziger Beitrag des Katalogs keinen Titel, wodurch er in der Publikation eine Art Manifestcharakter erhält. Interessant ist dieser Text hier aber auch, weil er als einziger der Katalogbeiträge, die zu verschiedenen Aspekten oder Abteilungen der Ausstellung verfasst wurden und sich in erster

Linie mit den Dingen des Wohnens sowie seiner besten Organisation befassen, eigens auf den *Raum* des Wohnens eingeht und dabei eine weniger handlungspraktische denn philosophische Sichtweise einnimmt.

Schwarz spricht zunächst ebenfalls über die Gegenstände des Alltags und proklamiert die Notwendigkeit einer Rückkehr zu den „einfachen Dingen“, die man benötige, um ein „echtes Leben“ führen zu können (Schwarz 1949a, S. 17). Dabei kritisiert er auch jene innerhalb des Deutschen Werkbunds Tätigen, die in seinen Augen von den „wirklichen Aufgaben etwas abgeirrt“ waren, als sie „sich vorgenommen hatten, das letzte Blümchen von der Kaffeetasse zu verscheuchen und die Stühle aus verchromten Stahlrohren statt aus Holz zu machen“ (ebd.). Man müsse das im Gegensatz zu „all [den] Moden“ Stehende, „das Gültige“ finden, „nicht das schnell Wechselnde, sondern die lange bestehende Sitte, nicht die ausgefallene und für den Augenblick interessante Form, sondern das im Gebrauch von vielen Geschlechtern Bewährte“ (ebd., S. 18f.), das Schwarz ausdrücklich nicht in dekorlosem Geschirr oder Stahlrohrmöbeln sah.<sup>153</sup> Er verband den Umgang mit gut geformten Alltagsgegenständen mit geistiger Erhebung und erklärte, dass es dem Deutschen Werkbund bei der Förderung der ‚Schönheit‘ der Dinge, insbesondere nach dem, „was alles sich inzwischen begeben hat“, im Grunde um eine „Wiederherstellung der Menschlichkeit“ gehe (ebd., S. 17), wobei seine Rhetorik sowohl den Dingen als auch den Menschen, die sie verwenden, eine Aura von Reinheit, Unverfälschtheit und Natürlichkeit verlieh. Es sind Texte wie dieser, die in der Beschreibung einer spezifischen Ethik, mit der man sich wieder in die Welt einschreiben könne, das Wohnen als zentrales

---

153 Rudolf Schwarz, der heute als Vertreter einer „anderen Moderne“ bezeichnet wird (Pehnt 1997), hatte bereits in den 1920er Jahren eine wiederholte, an die Vertreter/innen des Bauhauses und insbesondere an Walter Gropius gerichtete Kritik an funktionalistischen und „technizistischen“ Entwürfen in Architektur und Design geäußert. Er forderte eine Revision der von ihm als dogmatisch bewerteten Moderne und sprach sich für einen dritten Weg zwischen Tradition und Moderne aus, in dem auch Ziele und Motive jenseits des Neuen Bauens Wertschätzung bekommen sollten. Nach Kriegsende führte er seine Kritik an einer Mythologisierung des Bauhauses und sein Eintreten für eine modifizierte Moderne, die Tradition nicht als ihre Gegnerin verstand, fort. So beklagte er unter anderem beim Darmstädter Gespräch 1951 das „Verschwinden der kleinteiligen alten Städte“ (zit. n. Hilpert 2015, S. 249) und vertrat seine Position auch in der als „Bauhaus-Debatte“ in die Geschichte eingegangenen öffentlichen Diskussion (Wiener 2018; Conrads et al. 1994; Braun 2000), die mit einem von ihm verfassten, scharf formulierten Text in der Zeitschrift *Baukunst und Werkform* 1953 begann (Schwarz 1953).

Feld einer politischen Repositionierung Deutschlands nach 1945 konstituierten.

Der Wohnraum, in dem Schwarz eine solche „Wiederherstellung der Menschheit“ möglich werden sieht, ist das Haus, auf das er in der zweiten Hälfte seines Textes zu sprechen kommt. Passend zur verklärenden Rhetorik seiner Ausführungen zu den Dingen taucht der ideale Wohnraum bei Schwarz nicht benannt als „Wohnung für das Existenzminimum“ auf, sondern wird in ein „Haus des Armen“ übersetzt (ebd., S. 18), dessen Bewohner/in nicht das mit den Funktionen der Klappmöbel befasste Individuum ist, sondern die Familie, die im Haus ihr Heim gefunden hat.

Schwarz hatte sich mit diesen Überlegungen bereits einige Zeit zuvor in seinem planungsphilosophischen Buch *Von der Bebauung der Erde* befasst, das er während seiner Kriegsgefangenschaft geschrieben hatte und das ebenfalls 1949 erschien (Schwarz 1949b). Insbesondere zu dem darin befindlichen Kapitel „Heim“ weist sein Beitrag im Ausstellungskatalog deutliche Bezüge auf. Wenn sie auch im Katalog nicht mehr wortwörtlich angeführt wird, in der *Bebauung der Erde* taucht die „Wohnung für das Existenzminimum“, von der die Neue Sachlichkeit so viel sprach“, noch auf. Dort wird sie zwar dafür gelobt, dass sie „schon das Nötigste“ und nichts „Unnützes“ mehr enthalte bzw. das „Unentbehrliche“ zusammenfasse (ebd., S. 18), doch wird kritisiert, dass sie im Neuen Bauen fehlerhaft umgesetzt worden sei: Walter Gropius und Le Corbusier als Hauptübeltäter nennend beschreibt Schwarz das „Wohnhaus der Zukunft als Mietskaserne“, in der „aus den Wohnungen schon beinahe alles fortgenommen [war], was [...] zuletzt noch geblieben war [...]: Das Herdfeuer war erloschen, die Familie aß nicht mehr am häuslichen Tisch, das Kind spielte nicht mehr unter den Augen der Mutter [...].“ (Ebd., S. 17) Das „Haus des Armen“ ist auch hier Schwarz' Formulierung für die dagegen geglückte Reduktion auf ein religiös-mythisches Ursprüngliches. Interessanterweise schreibt Schwarz in der *Bebauung der Erde*, dass ein gelungenes Haus nicht zwangsläufig ein eigenes Gebäude sein müsse, sondern auch in der Mietwohnung geschaffen werden könne, die „nicht in den Boden gegründet und mit dem Garten umgeben, sondern [...] unter sich, über sich, neben sich immer wieder Wohnungen [hat]. Das Haus braucht nicht das behäbige

Dach und die dicke Mauer. Es erträgt beinahe alle Vereinfachung und besteht dennoch [...].“ (Ebd., S. 17) Im Katalog zum „neuen wohnen“, in dem sich seine Ausführungen wie eine verbindende Erklärung des Coverbildes und der ausgestellten Rauminstallation lesen, finden sich solche Einlassungen nicht mehr. Die Möglichkeit, das Haus auch als Wohnung figuriert zu denken, bietet Schwarz hier nicht mehr an. Gleichwohl macht diese Erläuterung in der *Bebauung der Erde* noch einmal deutlich, dass es sich bei der Figur des Hauses nicht um das bauplanerische Konzept eines Architekten handelt, sondern um eine mit bestimmten Gesellschafts- und Subjektvorstellungen aufgeladene Denkfigur.

Das „Haus des Armen“ im Katalog der Ausstellung ist ein Haus – über dessen Form jedoch, das muss notiert werden, Schwarz keine Aussage trifft. Bevor wir seine Ausführungen über dieses Haus näher betrachten und es als Teil einer großen Haus-Erzählung nach 1945 erkennen können, in der vielfach das beherbergende Moment des Wohnens über ein spitzes Dach symbolisiert wird, ist darauf hinzuweisen, dass Schwarz als Architekt keineswegs traditionalistische Satteldachhäuser favorisierte. Schwarz, der insbesondere als Kirchenbauer und als Leiter der Wiederaufbauplanungen der Stadt Köln (1946–52) bekannt ist, hatte vor allem in den 1930er Jahren auch einige Wohnhäuser gebaut. Wenngleich diese Arbeiten deutlich weniger Beachtung fanden, nahm Schwarz das Wohnhaus durchaus sehr ernst.<sup>154</sup> Er verstand es als „kleine Kirche“ (Pehnt 1997, S. 93), und er erkannte die Spielräume, die ihm der Bau von Wohnhäusern in der Baupolitik des ‚Dritten Reichs‘ ließ. Die privaten Wohnhäuser, die er entwarf, wiesen oft weiß verputzte Fassaden, große Fenstergruppen und vielfach flache Dächer auf. Sie waren „in ihrer klaren kubischen Wirkung und ihrer Weigerung, sich dem empfohlenen Heimatstil anzubequemen“ (ebd., S. 94), in vielen Fällen nicht das, was der Text und die Zeichnung des Katalogs 1949 aufzurufen scheinen. Das im Katalogtext vorgestellte „Haus des Armen“ und mit diesem auch das simple Haus auf der Titelseite der Publikation sind – so lässt sich vor diesem Hintergrund argumentieren – nicht als architektonischer Entwurf zu verstehen, sondern als

---

154 Bei Pehnt findet sich das von Hilde Strohl zusammengestellte Werkverzeichnis, in dem seine Wohnbauten aufgeführt sind (Pehnt 1997, S. 228–298).

symbolische Bilder eines Raums des ‚guten‘ Wohnens. Gleichwohl war das in der Zeichnung prominent gesetzte spitze Dach, das ja durchaus wesentlich in Architekturdiskursen war, ein bedeutungsvolles und inhaltsschweres Zeichen, auf das ich weiter unten in Kapitel 4.4 noch näher eingehe.

In der Argumentation des Textes ist das „Haus des Armen“ eine Figur, die dazu dient, die mit dem Nötigsten ausgestattete Unterkunft gerade *nicht* bezogen auf die Funktionalität von Raum und Dingen zu besprechen, sondern die materielle Notlage und das Gezwungensein zur räumlichen und dinglichen Begrenzung als Anstoß zu einer Besinnung auf moralische Werte des Menschseins zu verstehen. Mit dem „Haus des Armen“ wird der einfache Wohnraum zu einem zeitlosen, mythisierten und romantisierten Ort, an dem gerade durch den Mangel aufscheine, auf was es eigentlich ankomme: „Im Haus des Armen wird ja erst eigentlich deutlich, was mit dem Menschen gemeint ist. Geläutert und geprüft durch die Not muß jedes Ding darauf beschränkt zu sein, was es sein soll: ein Bett, ein Tisch, ein Topf. All diese einfachen Dinge, die die Menschen zu einem echten Leben gebrauchen, sollen im Hause des Armen zu ihrer reinen Gestalt kommen, die durch nichts verschönt ist als den eigenen Sinn.“ (Schwarz 1949a, S. 18)

Das Reine, Einfache wird bei Schwarz nicht durch Bereinigung, Leerung der Wohnräume von den Dingen erreicht. Ganz im Gegenteil, es „muß auch noch ein Überschüssiges da sein“, wie Schwarz betont, zwecklose Dinge, „die nichts mehr wollen, als schön und Schmuck des menschlichen Leben sein“ (ebd.). Der Wohnraum, der hier von der Wohnung zum Haus gewandelt und zur Essenz eines Menschlichen an sich gemacht wird, erfährt eine quasi-religiöse Aufladung, und zwar gerade in der Preisung des Einfachen, dem eine entideologisierende Wirkung zugeschrieben wird, so dass die Figur des armen bzw. einfachen Hauses neutral und damit normal erscheint. Die „Wohnung für das Existenzminimum“ als reduzierte Behausung des modernen Menschen ist aus diesem Diskurs nicht verschwunden. Vielmehr wird hier deutlich, dass das Raummodell der Ausstellung nicht (nur) als planerische und gestalterische Antwort auf Wohnraumnot zu lesen war, sondern als ein an ästhetischen und ethischen Fragen orientiertes Denkmodell darüber, was Wohnen bedeuten und sein sollte. Kehrt

man nun zur Ausstellung zurück und bedenkt, wie alle Räume der Hausarbeit, und damit etwa die Bereiche Ernährung und Hygiene, von der Schauwohnung abgespalten worden waren, so wird diese nun vor dem Hintergrund der Lektüre von Schwarz' Texten als geistige Kernfantasie des Wohnens verständlich.

Die Raumfigur „Haus des Armen“ hat Schwarz einem Gedicht von Rainer Maria Rilke entnommen, der darin „des Armen Haus“ als eine Hülle beschreibt, in der gerade die ‚einfachen‘, ‚natürlichen‘ Dinge wie Muscheln oder Steine wie in „des Kindes Hand“<sup>155</sup> Wertschätzung finden und ihre Besonderheit zeigen.<sup>156</sup> Allerdings zitiert Schwarz Rilke falsch (ob absichtlich oder nicht ist nicht mehr nachvollziehbar und hier auch unwichtig), wenn er des Armen Haus nicht wie Rilke als Altarschrein, sondern als Alltagsschrein bezeichnet. Dadurch wird die Sakralisierung des Raumes etwas zurückgenommen, die Figur dafür aber passender für eine werkbundliche Argumentation.<sup>157</sup> Mit dieser Hausfigur bedient sich Schwarz der Bilder jenes Dichters, von dem die meisten Deutschen wohl vor

---

155 Nicht nur die Figur des Hauses, sondern auch die des Kindes, in dessen Hand die simplen Dinge ihre Besonderheiten zeigen, macht das Gedicht zu einem idealen Referenzmaterial für Schwarz' Konzeption eines gleichzeitig ursprünglichen wie modernen Wohnens. Das Kind ist eine der zentralen Figuren in den Medien des Wiederaufbaus. Auf Bildern, die ihre Betrachter/innen von den Nachteilen der ‚alten‘ Stadt und den Vorteilen ihrer Neuplanung und den darin visionierten idealen Lebensräumen zu überzeugen versuchten, dienen spielende Kinder einer visuellen Verunschuldigung und gleichzeitigen Moralisierung des Diskursfelds, so etwa zu finden in Otto, *Stadt von morgen*, 1959, oder auch in zwei Präsentationen des IX. Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) 1953, der GAMMA Grid einer Architekt/innen-Gruppe um Shadrach Woods und Georges Candilis sowie der Urban Re-Identification Grid von Alison und Peter Smithson (vgl. zu diesen beiden Beispielen Fezer 2008).

156 „Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein. / Drin wandelt sich das Ewige zur Speise, / und wenn der Abend kommt, so kehrt es leise / zu sich zurück in einem weiten Kreise / und geht voll Nachklang langsam in sich ein. / Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein. / Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand. / Sie nimmt nicht, was Erwachsene verlangen; / nur einen Käfer mit verzierten Zangen, / den runden Stein, der durch den Bach gegangen, / den Sand, der rann, und Muscheln, welche klangen; / sie ist wie eine Waage aufgehangen / und sagt das allerleiseste Empfangen / langschwankend an mit ihrer Schalen Stand. / Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand. / Und wie die Erde ist des Armen Haus: / Der Splitter eines künftigen Kristalles, / bald licht, bald dunkel in der Flucht des Falles; / arm wie die warme Armut eines Stalles, – / und doch sind Abende: da ist sie alles, / und alle Sterne gehen von ihr aus.“ (Rilke 1996a)

157 „Des Armen Haus ist wie ein Alltagsschrein“, hat einmal sehr schön der Dichter Rilke gesagt, und so sollte es auch sein.“ (Schwarz 1949a, S. 18) Möglicherweise ist dieser Fehler aber nicht Schwarz selbst unterlaufen, sondern im Prozess der Katalogerstellung entweder versehentlich oder sogar absichtlich passiert. In seinem Buch *Von der Bebauung der Erde* schreibt er noch, durch Anführungszeichen als Zitat markiert, gleichzeitig jedoch ohne auf Rilke zu verweisen, „Das Haus der Armen ist ein Altarschrein“ (Schwarz 1949b, S. 18).

allem jenes andere Haus kannten, dessen Fehlen ein unruhiges Umherirren und eine Heimatlosigkeit zur Folge hat: „Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.“<sup>158</sup>

Diese Verbindung der Raumfigur des Hauses mit Vorstellungen von Heimat, ursprünglichem Zuhause und einem einfachen, aber in dieser Einfachheit vollkommenen Raum der Intimität liest sich wie eine Vorwegnahme von Gaston Bachelards phänomenologisch ausgerichteten Auseinandersetzung mit der Figur des Hauses, die dieser ein paar Jahre später in seiner *Poetik des Raumes* unternehmen wird (Bachelard 1960, orig: *La poétique de l'espace*, 1957) – und die ebenfalls an mehreren Stellen Rilkes Beschreibungen eines eng an das Sein gebundenen Hauses zitiert (ebd., S. 40, 86 und 87). Bachelard schreibt: „Das Haus ist unser Winkel der Welt. Es ist – man hat es oft gesagt – unser erstes All. Ein Kosmos in der vollen Bedeutung des Wortes. Ist nicht, als Intimität gesehen, noch die schlichteste Hütte schön?“ (Ebd., S. 36) Bachelards Topologie, die sich auf die Phänomenologie poetischer Bilder stützt und ein ausdrückliches visuelles Interesse hat, ist eine Sammlung von Traum- und Vorstellungsbildern von einem ‚glücklichen Raum‘, den er insbesondere in der Gestalt des Hauses und ihrer Übersetzungen in naturbezogene Metaphern wie das Nest und die Muschel findet. Er nennt bezogen auf das Haus zwar keine bestimmte Form dieses bewohnbaren Raums, beschreibt ihn aber mit Begriffen des Umhüllenden, Umfassenden, des Winkels und der einfachen Hütte und macht ihn über die Charakterisierung als familiäres Heim in seiner Ausführung einfach, aber vollständig als freistehendes Einfamilienhaus mit Keller und Dachboden, Satteldach und Geschichte visualisierbar.<sup>159</sup> Bachelards Haus ist ein glückhafter, beschützender und stabiler Raum des Nachhausekommens und Zuhauseesens, ein Raum, der das Intime

---

158 „Herbsttag / Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß. / Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren, / und auf den Fluren laß die Winde los. / Befiehl den letzten Früchten voll zu sein; / gib [sic] ihnen noch zwei südlichere Tage / dränge sie zur Vollendung hin und jage / die letzte Süße in den schweren Wein. / Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr. / Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben, / wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben / und wird in den Alleen hin und her / unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.“ (Rilke 1996b)

159 So grenzt er davon etwa Wohnungen in mehrstöckiger Blockrandbebauung einer Großstadt ab, die keine Häuser seien: „In Paris gibt es keine Häuser. Die Bewohner der Großstadt wohnen in übereinandergestellten Schachteln.“ (Bachelard 1960, S. 59)

willkommen umhüllt, und sich – teilweise bis in Begrifflichkeiten wie die der „Hütte des Eremiten“ (ebd., S. 64) – wie eine Weiterführung zum „Haus des Armen“ liest, mit dem Rudolf Schwarz das Wohnen im Katalog der Werkbund-Ausstellung figuriert. Mit dem Satteldachhaus auf der Titelseite des Ausstellungskatalogs ist nicht nur eine Architekturform gemeint, die Linienzeichnung fasst keine konkrete Bauidee zusammen, sondern benennt etwas in einem (zumindest scheinbar) universalem Bild: ein Haus im Sinne Bachelards, ein ‚glücklicher Raum‘ der Intimität.

Diese essenzialisierende Figur des Hauses als Heim, als Ort des Zuhause-seins und Nachhausekommens und als Ver-Ortung von Heimat zieht sich in einer bildgewaltigen Permanenz durch die vielen verschiedenen Medien, die in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg das moderne Wohnen lehrten. Als Ergänzung zur Raumfigur der modernen Wohnung im mehrgeschossigen Flachbau, der für den urbanen Neubeginn stand und der sich in erster Linie auf stadtplanerische Aspekte bezog, wurde das kleine freistehende Haus mit Satteldach zum Symbolbild einer idealen Wohnhülle für eine ideale Bewohner/innenschaft: die Familie. Ihr wurde mit der Raumfigur des kleinen Hauses im Diskurs über eine notwendige Einhausung der Massen nach dem Krieg ein spezifischer und priorisierter Platz zugewiesen. Das Haus als Bedeutungsraum oder sogar sinnhaftes Äquivalent für Familie zog sich quer durch die verschiedenen Medien der Wohnlehre nach 1945.<sup>160</sup> Und nicht nur wurde die Familie über die Figur des

---

160 So bemühten sich etwa einige der Architekten der *Interbau* 1957, den Wohnungen in ihren Mehrfamilien-Zeilenbauten und Punkthochhäusern durch ihre Anordnung im Gesamtkomplex der Häuser und durch ihre Raumgestaltung den Charakter von Einfamilienhäusern zu verleihen. Beispielsweise wurden die in komplexer Struktur gestapelten Maisonettewohnungen in Hans Schwipperts Punkthochhaus ähnlich „kleinen, gewissermaßen selbständigen Wohnhäuser[n] [...] neben- und übereinandergesetzt und zu einem Hochhaus ‚zusammengebaut‘“ und sollten so das „Wohnen in einem Hochhaus [...] individualisieren“ (Internationale Bauausstellung Berlin GmbH 1957a, S. 73). Die für kleine Familien konzipierten Maisonettewohnungen im Haus von Paul Schneider-Elsleben sind eher wie Reihenhäuser aneinandergelagert denn als typischer Zeilenbau gestaltet. Auch Paul G. R. Baumgarten und Kai Fisker griffen diese Idee in ihren Konzepten auf. Jedoch nicht nur in gesamt-räumlichen Wohnungsaufteilungen, sondern auch in einzelnen Elementen der Wohnungen in Mehrfamilienhäusern lassen sich Verweise auf das Einfamilienhaus finden, die in den Beschreibungen als Vorzug hervorgehoben wurden. So findet sich beispielsweise in der Projektbeschreibung des mehrgeschossigen Zeilenbaus von Paul Schneider-Elsleben der Hinweis auf „[g]roße Blumenfenster [...], [die] den Einfamilienhaus-Charakter der Wohnungen“ betonen sollten (Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin/BDA 1957, S. 225).

kleinen Hauses als normative Bewohner/innenschaft figuriert, das kleine Haus wurde oft als das *eigene* Haus inszeniert (im Unterschied zur Mietwohnung) und das Publikum damit – ungeachtet tatsächlicher sozioökonomischer Verhältnisse – programmatisch als Mittelschicht angesprochen (Hnilica/Timm 2017). Das Haus wurde auf diese Weise als Ort verhandelt, an dem die postfaschistische Nachkriegsgesellschaft über eine bestimmte Ethik neu aufgebaut werden sollte. Zugleich erscheint die Hausfigur wie das notwendige Versprechen von Privatheit und Intimität zwischen all den Bildern, Installationen, textuellen Erklärungen und Anweisungen, die das Wohnen wieder und wieder zeigen, ausstellen und öffentlich machen.

#### 4.4 Das Satteldach als Bildmotiv des ‚neuen‘ Wohnens

Die beiden sehr unterschiedlichen Raumfiguren, mit denen das ‚neue‘ Wohnen in Köln visualisiert wurde, das kleine freistehende Haus, wie es auf dem Katalogtitelblatt zu sehen war und programmatisch im Eingangstext des Katalogs beschrieben wurde, und die Wohnung im Mehrgeschossbau, als die die Installation in der Halle zu lesen war, wurden in den verschiedenen Präsentationsmodi der Ausstellung gleichwertig nebeneinander gezeigt. Durch den Text von Rudolf Schwarz, in dem das „Haus des Armen“ wie eine romantisch verklärende Übersetzung der „Wohnung für das Existenzminimum“ erscheint, waren sie zwar zueinander in Verbindung gebracht, gleichwohl wurden sie explizit weder als identisch noch als zwei separate räumliche Gefüge erläutert. Das kleine freistehende Haus und die Wohnung im Geschossbau wurden beide – und wie schon dargelegt ausschließlich in ihrer gegenseitigen Ergänzung und diskursiven Überlagerung – als Raumfiguren des ‚neuen‘ Wohnens vermittelt, das Architektur- und Einrichtungsvorschläge für den Wiederaufbau ebenso ansprechen wollte wie die Vorstellung eines neuen Privatraums.

Das unkommentierte Nebeneinander und die medialen Verbindungen der beiden Raumfiguren Haus und Wohnung in der Kölner Ausstellung waren kein Einzelfall. Das ist bemerkenswert, da Haus und Wohnung in vielen der von Architekt/innen, Planer/innen, Soziolog/innen etc. in den 1950er Jahren über das ‚gute‘ Wohnen verfassten Texte zumeist als zwei klar voneinander zu unterscheidende Figuren

verhandelt wurden, die mit unterschiedlichen Konnotationen versehen waren und unterschiedliche Versprechungen zu beinhalten schienen: Die Wohnung wurde als Anordnungsraum für das mit den ‚neuen‘ Dingen auszustattende ‚moderne‘ Leben vorgestellt. Eingerichtet wurde die Wohnung, nicht das Haus. Moderne Tapeten und Vorhänge, leichte Modulmöbel – das waren Gegenstandsentwürfe, die in der Raumkonzeption Wohnung platziert wurden, ebenso wie sich konkrete räumliche Anordnungen und Grundrissplanungen in der Regel auf den Raumzusammenhang einer Wohnung bezogen. Das Haus hingegen war eine oftmals architektonisch wesentlich weniger konkret gefasste Raumdisposition, gleichzeitig jedoch die mit einer eindeutigeren Gestalt versehene Figur, die in zahlreichen Wohnlehrmedien der Zeit zu finden ist. Eine skizzenhafte Zeichnung eines schlichten Vierecks mit einem spitzen Dreieck-Dach reichte aus, um die Figur Haus zu artikulieren, die als symbolhaftes Bild oder auch sprachliche Figur dazu eingesetzt wurde, einen Raum als ‚Heim‘ zu markieren. Die Figur des Hauses taucht weniger im Kontext der Besprechung konkreter Einrichtungsgegenstände auf, sondern wurde insbesondere, auch mit Begriffen wie ‚die eigenen vier Wände‘ oder ‚ein Dach über dem Kopf‘ als sowohl materielle wie vor allem auch psychisch-emotionale Hülle für die in ihr Wohnenden formuliert.<sup>161</sup>

Zwar werden die beiden Figuren Haus und Wohnung in vielen Wohnlehrmedien der Nachkriegszeit explizit voneinander unterschieden, doch interessanterweise überlagern sie sich immer wieder, ergibt sich – sei es innerhalb eines Bildes oder zwischen einer Fotografie und einer Zeichnung oder einer Installation und den sie begleitenden Texten – eine Oszillation: Die Figur des freistehenden kleinen Hauses taucht in den Wohnlehrmedien in der frühen BRD insbesondere auch in solchen Publikationen und Ausstellungen auf, bei denen es ganz ausdrücklich um den urbanen (oft sozialen) Wohnungsbau in mehrgeschossigen Mietshäusern geht. Trotz ihrer offenkundigen Gegensätzlichkeit spielt das Haus in vielen Fällen

---

161 Gert Selle beschreibt Ähnliches: „Es ist offenbar eine elementare Form, die durch die Baugeschichte weiterentwickelt und verzweigt fortgeführt wird: Grundform einfacher ‚Behausung‘, das Dach über dem Kopf, das sich als stabil und funktionstüchtig, aber ebenso als symbolisch wirksames ‚Zeichen‘ bewahrt hat. Mit einem meist schief geratenen Rechteck darunter findet es sich heute auf jeder Kinderzeichnung als Formel für ‚Haus‘ wieder.“ (Selle 2011, S. 17)

gerade für die Inszenierung der modernen Wohnung eine zentrale Rolle, wo es beispielsweise über eine kleine Illustration als Garant für das glückbringende und behagliche Heim eingesetzt wird.

Eine wichtige Rolle spielt dabei die Figur des spitzen Dachs, das die beherbergende Geste des Hauses vervollständigt. So beispielsweise auf dem Titelbild der Broschüre *Richtig Wohnen helfen. Versuch einer Lösung* von 1953, bei dem die beiden Raumfiguren Haus und Wohnung direkt in einem Bild übereinandergelegt sind (Abb. 35). Die Publikation wurde im Zusammenhang mit dem (in Teil II, D detailliert beschriebenen) sogenannten „Sozialversuch“ der Frankfurter Gemeinnützigen Wohnungs- und Siedlungsbaugesellschaft Gewobag und des Deutschen Werkbunds herausgegeben, bei dem 68 Wohnungen in zwei Frankfurter Neubaublocks für hausratlose Familien als neues Zuhause und gleichzeitiges Wohnlern-Laboratorium möbliert wurden. Auf dem Titelblatt der Broschüre ist das spitze Dach als grafisches Element in eine Illustration hineingesetzt, in der es als Bildmotiv ansonsten nicht vorkommt. Die Illustration verschneidet zwei grafische Formen miteinander, einen Plan und eine Zeichnung: In den Ausschnitt eines Siedlungsplans mit Wohnungsgrundrissen sind zwei stilisierte Möbelwagen hineingezeichnet, aus ihnen werden einfache, moderne Möbelstücke ausgeladen. Über die beiden ineinandergeschobenen Gestaltungsformate Bebauungsplan und Zeichnung ist noch eine weitere Bildebene gelegt: Ein mit der Spitze nach oben gerichtetes Dreieck aus weißen Punkten zeigt wie ein Richtungspfeil auf den in der Zeichnung stattfindenden Einzug ins neue Heim und visualisiert über die Anmutung des spitzen Dachs darüber hinaus das Motiv des kleinen Hauses – ein Haus, das weder figürlich im Bild noch als tatsächlicher Bau in dem Projekt vorkam, das in Mehrfamilien-Zeilenbauten des sozialen Wohnbaus realisiert wurde. Bezüglich der Bildebenen scheint hier, ähnlich wie beim Titelbild des Katalogs der Kölner Werkbund-Ausstellung, das Dreieck als Hinweis auf das Haus zum Titel der Broschüre zu gehören, der in weißen Versalien über die Grundrisse und Straßen der Illustration gesetzt ist. Das spitze Dach liegt über allem und ist damit so grundlegend wie der Titel; mit ihm zusammen markiert es das ‚richtige‘ Wohnen und den ‚Versuch einer Lösung‘.

Solche Wohnlehrmedien, die den mehrgeschossigen Flachbau und das kleine Satteldachhaus gemeinsam zeigten, stellten nicht einfach unterschiedliche Architekturformen nebeneinander, sondern brachten hoch ideologisierte Zeichen einer politisch geführten Debatte in eine Verschränkung miteinander. Das spitze Dach war im sogenannten Dächerstreit, der Ende der 1920er Jahre zwischen Befürworter/innen des als modern, gestalterisch positiv reduziert und klar sowie funktional bewerteten Flachbaus und Vertreter/innen des als konservativer verstandenen Steildachs entbrannt war, zu einem Politikum geworden. Diese im Kontext der Entstehung mehrerer Wohnsiedlungen geführte Debatte<sup>162</sup> hatte die beiden einander gegenübergestellten Dachformen ‚flach‘ und ‚steil‘ mit extrem starken symbolischen Bedeutungen aufgeladen (Miller Lane 1986, S. 130–140; Ebert 2016, S. 58–61; Grob 2014), als deren Träger sie 20 Jahre später wieder eingesetzt wurden, jedoch nun in einer eindrücklichen Verbindung miteinander. Das Satteldach, das, wie Markus Grob es beschreibt, nostalgische Erinnerungen an ein vergangenes dörfliches Leben einer intakten Gesellschaft weckt und dem „etwas Handwerkliches und Gemüthhaftes zugeschrieben“ wird (Grob 2014, S. 85 und 73), diente nach 1945 insbesondere in Lehrmedien eines explizit modernen Wohnens als Bildfigur für heimatgebende Häuslichkeit.

Das Satteldachhaus funktionierte wie weiter oben beschrieben vor allem als ästhetische Figur, zumeist ohne einen konkreten Bauentwurf zu visualisieren. Dennoch sprach es in der Vorstellung einer ursprünglichen, auf das Wesentliche reduzierten Behausung, sei es in Schwarz’ „Haus des Armen“ oder in der kinderhaften Zeichnung auf dem Katalogtitel, Bilder eines Ur-Hauses an, eines Hauses, „welches das *rechte* war, weil es das *erste* gewesen ist“ (Rykwert 2005, S. 14).

---

162 Im Zentrum standen die von Bruno Taut, Hugo Häring und Otto Rudolf Salvisberg für die Gehag (Gemeinnützige Heimstätten-, Spar- und Bau-Aktiengesellschaft) entworfenen modernen Flachbauten in der Großwohnsiedlung Onkel Toms Hütte in Berlin-Zehlendorf und die direkt daneben errichteten, von Paul Schmitthenner, Heinrich Tessenow und weiteren konservativen oder einer moderaten Moderne angehörenden Architekten für die Gafah (Gemeinnützige Aktiengesellschaft für Angestellten-Heimstätten) geplanten Steildachhäuser der Siedlung am Fischtalgrund sowie in Stuttgart die unter der Leitung von Mies van der Rohe von internationalen Vertretern der Moderne entworfenen Flachwohnhäuser der Siedlung am Weissenhof und ihr traditionalistischer Gegenentwurf der Kochenhofsiedlung, die unter der Leitung von Schmitthenner von einer Reihe der konservativ bauenden Vertretern der sogenannten Stuttgarter Schule, darunter zentral Paul Bonatz, in Holzbauweise und mit Satteldach umgesetzt wurde.

Nierhaus weist darauf hin, dass sich die Architekturtheorie immer wieder mit Fragen nach dem Ur-Haus beschäftigt hat, speziell auch im 19. und 20. Jahrhundert, als der Wohnbau sowohl in der Praxis wie in der Theorie zum zentralen Arbeitsfeld der Architekt/innen wurde. Insbesondere die Vertreter/innen des Heimatschutzes hatten, so Nierhaus, Interesse an der Vorstellung eines Ur-Hauses, das hier als traditionalistisch imaginiertes Haus „mit Bodenhaftung und beschirmendem Steildach“ inszeniert wurde (Nierhaus 1999, S. 69). Darüber hinaus wurden Vorstellungen von einem Ur-Haus auch für einige Architekt/innen der Moderne zum Leitsatz ihrer Entwürfe (Rykwert 2005, S. 14), wobei die Bezüge zu einem Ursprünglichen hier etwa auch über die Funktionalität und ‚natürliche Richtigkeit‘ von Tierbehausungen hergestellt wurden (ebd., S. 27).

#### 4.5 Vollkommen und schlicht. Das Vogelnest als Figur idealer Behausung in Bildern traditionalistischer und moderner Häuser

Auch in den Medien der Wohnlehre der Nachkriegsjahre finden sich als Metapher des ‚guten‘ Wohnens – und zwar sowohl auf traditionalistische wie auf moderne Räume bezogen – Bilder einer spezifischen Tierbehausung: Das Vogelnest wurde in den 1950er Jahren zu einem äußerst beliebten Motiv im Kontext der Inszenierung des rundum gelungenen Heims. Im Bild des Nests verbanden sich Vorstellungen von Natürlichkeit, genialer Baukunst und handwerklicher Perfektion miteinander. Zudem diente es, insbesondere mit Eiern bestückt oder von einer Vogelfamilie bewohnt, als Projektionsfläche für das ideale Zuhause, das genau an die Bedürfnisse seiner Bewohner/innen angepasst ist und der kleinen Familie, für die es errichtet ist, als Ort der Reproduktion dient.

Einen prominenten Platz erhielt das Vogelnest etwa auf der Eingangsseite des sehr populären Wohnratgebers *Geschmack ist erlernbar. Grundlagen für die Gestaltung von Raum und Fläche* von Arthur Lutz, der 1956 erschien (Abb. 120–121). Die dort montierte fast halbseitige Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt zentral ins Bild gesetzt ein kranzförmiges Vogelnest, in dessen Nistmulde zwei Eier neben einer weißen Feder liegen, die sich, die Nesthöhle gleichsam auskleidend, an die Zweige und Gräser des Geflechts schmiegt. Das hell beleuchtete Nest ist umgeben von einem

monochromen Schwarz, das jegliches Außen unsichtbar macht. „Im Wohnraum sind nicht nur die funktionalen Forderungen wichtig – der Mensch braucht auch ‚Nestwärme‘“, lautet die Bildunterschrift (Lutz 1956, S. 9). Die sprachliche Wendung der notwendigen, durch das richtige Wohnen herzustellenden und im falschen Wohnen fehlenden ‚Nestwärme‘ taucht immer wieder auf in den Wohnlehrmedien nach 1945. So heißt es beispielsweise im Kapitel „Stadt und Mensch“ in Karl Ottos Buch *die stadt von morgen. gegenwartsprobleme für alle*, das 1959 im Nachgang zur *Interbau* herausgegeben wurde: „Die Kinder wachsen ohne ‚Nestwärme‘ auf“ (Otto 1959, S. 32).

Weitere eindrückliche Bildbeispiele mit Nestern im Kontext der Wohn- und Bauausstellungen sind die zahlreichen Beiträge zum Wettbewerb für die Gestaltung des Plakats für die Bauausstellung *Constructa* 1951 in Hannover. Etliche der Einreichungen verwendeten das Motiv des Vogelnests (Abb. 23–30), wobei je nach Kombination mit weiteren Bildmotiven die Bild-Erzählung mehr auf das Bauen oder das Bewohnen der Nest-Häuser gerichtet war.<sup>163</sup> Das Nest scheint zumeist als Sinnbild des kleinen Einfamilienhauses zu stehen, überlagert es sich doch immer wieder direkt mit Bildern des kleinen Satteldachhauses. Es taucht jedoch auch im Zusammenhang mit dem Plan einer Mehrfamilienhaus-Wohnsiedlung aus Riegelbauten im Grünen auf und lässt sich hier lesen wie eine Versicherung, dass auch in solchen Häusern ein gutes Familienwohnen möglich sei.

Ähnlich dazu ist auch der Einsatz des Vogelnests auf dem Faltblatt zur Ausstellung *neues BAUEN. Planschau der Werkbundausstellung Köln*, die in Berlin zu sehen war und einen Teil der Exponate der Schau *Deutsche Architektur nach 1945* zeigte, die zuvor parallel zur Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* in Köln ausgestellt war. Die Vorderseite des Faltblatts zeigt die fotografische Aufnahme eines kunstvoll zwischen Schilfhalm geflochtenen Nests, die direkt neben den Ausschnitt einer Aufrisszeichnung eines Hochhauses montiert ist (Abb. 8). Durch

---

<sup>163</sup>Viele weitere Einreichungen zu diesem Plakatwettbewerb setzten das kleine freistehende Haus, zumeist mit Satteldach ins Bild. Daneben gibt es weitere, die die Gerätschaften des Planungs- und Bauwesens wie Zirkel, Winkel, Zollstock, Senkblei oder Vermessungsstab zentral setzen und auf das Abbild eines Baus verzichten.

die Art der Anordnung der Bilder sind Nest und Hochhaus in einen direkten Bezug zueinander gesetzt. Dabei wird der moderne Wohnbau als kunstvoll, zeitlos und natürlich richtig konnotiert und das darin zu imaginierende Wohnen erhält den Anschein von Geborgenheit.

Von den Plakatentwürfen für die *Constructa*, die mit den Motiven Vogelnest und/oder Satteldachhaus arbeiten, fand sich keiner unter den ersten drei Plätzen. Für die Gestaltung des Plakats und damit auch als Logo der Bauausstellung ausgewählt wurde stattdessen ein Entwurf von Kurt Hinterberger (Professor der Werkkunstschule Dortmund), der aus perspektivisch angelegten schwarzen Linien und roten und blauen Flächen einen kubischen Raumkörper in der Ästhetik einer Konstruktions-Zeichnung formuliert (Abb. 13). Es ist ein transparentes Gebilde, das an eine sich im Bau befindliche moderne Architektur denken lässt. Kurze Striche, die an den linken Rand der Konstruktion gezeichnet sind, lassen eine Treppe erkennen – der Kubus ist ein Haus. Seine Gestalt und die Betonung seiner klaren Skelettstruktur scheinen Le Corbusiers *Maison Dom-Ino* von 1914 zu zitieren, also ein Modell für einen im Inneren individualisierbaren Massenwohnbau.

Neben diesem kubischen Raumkörper modernen Wohnens im urbanen Geschossbau auf dem Plakat und im Logo der *Constructa* waren jedoch auch aus den publizierten Medien der *Constructa* weder das kleine spitzbedachte Einfamilienhaus noch das Vogelnest verschwunden. Sie erscheinen wieder auf einem Faltblatt, das 1951 als Postwurfsendung verteilt wurde und zur *Constructa* nach Hannover einlud (Abb. 14–15). Auf der Titelseite der insgesamt acht Seiten umfassenden Einladung zur Bauausstellung strahlt uns eine Vater-Mutter-Kind-Familie aus einem in die Astgabel eines Baumes gebetteten Vogelnest entgegen. „... bauen wir uns ein ‚Nest‘!“ steht dabei, auffordernd und ermutigend. Die Anführungsstriche bei dem Wort Nest unterstreichen das ohnehin Offensichtliche: Es geht nicht um das Bauen eines wortwörtlichen Vogelneests, sondern um ein Zuhause, um ein familiales Heim. Auf den folgenden Seiten finden sich, die Auflistung der verschiedenen Ausstellungsbereiche begleitend, weitere kleine Zeichnungen, die in karikaturhaftem Stil die Freude über das ‚traute Heim‘ oder auch den Ärger über ein unpassendes Haus illustrieren. Das Vogel-Heim taucht

darin noch ein zweites Mal auf, es wird sichtbar, wenn man das Faltblatt ausklappt: „Trautes Heim ...“ ist zu lesen bei der Zeichnung eines Vogelhäuschens, auf dessen Landestab wieder die Familie anzutreffen ist, dieses Mal mit zwei Kindern, durch Frisuren, Kleidung und Körperhaltung als Junge und Mädchen markiert. Die Eltern sind wieder rechts und links neben ihren Kindern positioniert, sie rahmen die Familie, es ist die gleiche Anordnung wie bei der Zeichnung mit dem Nest. Das hölzerne Vogelhäuschen mit deutlich gezeichneter Maserung fungiert als in die lebendige Natur eines Baumes eingepasster Wohncontainer, in dem die Familie mitten im Grünen, jeglichem städtischen Trubel enthoben einen räumlich zwar beschränkten, aber dennoch behaglichen Platz gefunden hat. Dass solche Inszenierungen keineswegs im Gegensatz zu modernem Planen, Bauen und Wohnen verstanden wurden und werden sollten, macht die Zeichnung deutlich, die die Rückseite des Faltblattes ziert: Dort findet sich – gleich groß und an der gleichen Position wie die Karikaturen auf den anderen Seiten – das von Kurt Hinterberger entworfene Logo der *Constructa*. Ganz materiell liegen das Vogelnest und der moderne Architekturkubus auf Vorder- und Rückseite der gefalteten Einladung übereinander – und zwischen ihnen das kleine Haus, hier als Vogelhaus, das wie eine romantische Verbindung von moderner Schlichtheit in Gestalt eines simplen Raumquaders mit dem auf die Kernfamilie ausgerichteten Häuschen in unmittelbarer Nähe zur Natur funktioniert.

Die verschiedenen Bildbeispiele, in denen das Vogelnest mit menschlichen Behausungen parallel gesetzt wird oder sogar anstelle eines Hauses auftritt, setzen das Nest zumeist als Sinnbild für das freistehende Einfamilienhaus mit Satteldach ein. Gleichwohl kann es als Bildmotiv ebenso als Bestätigung des modernen Hochhaus- und Siedlungsbaus funktionieren. Das Nest funktioniert dabei als Träger unterschiedlicher Attributierungen an die Wohnbauten und -räume, die es bildlich vertritt: Es taucht sowohl auf als Symbol für einen nach innen gerichteten, in sich vollständigen und abgeschlossenen, Geborgenheit und Schutz bietenden, auf Reproduktion und Familienleben ausgerichteten Raum als auch als Exempel des perfekt konstruierten Baus, der altbewährt, also schon immer richtig und zugleich absolut zeitgemäß, also modern ist, dessen Baukunst nicht zu übertreffen ist, der aber an keiner Stelle verkünstelt ist.

In Bachelards oben zitierter *Poetik des Raumes*, die ein eigenes Kapitel zum Nest beinhaltet, findet sich eine Beschreibung der Faszination für das Nest in Bezug auf menschliche Behausungen, die die Vorstellung des ‚Vollkommenen‘ zugrunde legt: „Man will, daß [das Nest] vollkommen sei, daß es das Kennzeichen eines sehr sicheren Instinktes trage. Über diesen Instinkt wundert man sich, und das Nest gilt allgemein als ein Wunder des tierischen Lebens. Im Werk von Ambroise Paré finden wir ein Beispiel dieser berühmten Vollkommenheit: ‚Die Kunstfertigkeit, mit der alle Tiere ihre Nester bauen, ist so eigentümlich geartet, daß es nicht besser damit bestellt sein könnte; sie übertreffen alle Maurer, Zimmerleute und Baumeister, denn es gibt keinen Menschen, der für sich und seine Kinder ein geeigneteres Bauwerk zu machen verstünde als diese kleinen Tiere für die ihren [...]‘“ (Bachelard 1960, S. 120f.) Perfekt konstruiert und ausgerichtet auf die Nachkommenschaft, damit trifft Bachelard die Hauptbezugspunkte der Wohnlehrmedien zum Nest als Motiv des idealen Wohnraums. Und er führt weiter aus: „Das Nest, wie jedes Bild der Ruhe, der Gelassenheit, verbindet sich unmittelbar mit dem Bilde des schlichten Hauses. Von dem Bilde des Nestes zum Bilde des Hauses und umgekehrt sind Übergänge nur vollziehbar unter dem Zeichen der Schlichtheit.“ (Ebd., S. 126)

Bachelard meint mit dem schlichten Haus freilich niemals den modernen Bau. Und doch sind es Vorstellungen von Schlichtheit, die das Vogelnest in den Wohnlehrmedien der Nachkriegszeit nicht nur auf das kleine freistehende Einfamilienhaus mit Satteldach und Kamin, sondern gerade auch auf das moderne Wohnen im mehrgeschossigen Flachdachgebäude beziehen. Diese Vorstellungen des Schlichten – im Sinne eines Einfachen, eines auf das Wesentliche Reduzierten, eines unverfälschten Reinen, eines Selbstverständlichen und Natürlichen – sind die Bindeglieder, mit denen die in den 1920ern noch so gegensätzlich erscheinenden Raumfiguren Spitzdachhaus und Flachwohnbau in den Wohnlehrmedien nach 1945 eine Überlagerung erfahren konnten. Und über diese Figuren des Schlichten, Natürlich-Richtigen und Vollkommenen, für die das Vogelnest in den Wohnlehrmedien stand, erhielt auch der moderne Wohnbau die Anmutung von Geschichtlichkeit, Tradition, Stabilität und Zuverlässigkeit. „Das Nest-Haus ist niemals jung. In schulmäßigem Stil könnte man sagen, es ist der natürliche Ort der

Wohnfunktion. Man kehrt dahin zurück, man träumt davon, zurückzukehren, wie der Vogel in sein Nest zurückkehrt, wie das Lamm in seinen Pferch zurückkehrt. [...] In den Bildern, die sich dem Nest und dem Haus nähern, klingt stets eine intime Komponente der Treue mit.“ (Ebd., S. 127) Bachelard beschreibt die Konnotationen des Hauses, die es über die Inbezugsetzung zum Nest erfährt und die, auch wenn Bachelard diese These vermutlich unerhört gefunden hätte, auch in den Medialisierungen des modernen Wohnbaus wirken.

Die Nest-Bilder haben die Funktion einer Naturalisierung. Das Nest, verstanden als eine natürliche Behausung, in und von der Natur und nach den Gesetzmäßigkeiten der Natur geschaffen, verleiht dem kleinen Haus, jener Raumfigur, die es in seinem Einsatz als Bildmetapher vertritt, den Anschein von Natürlichkeit. In Bildern des modernen Geschosswohnens bietet das Motiv des Nests eine Art Folie, durch die auch die Mehrgeschoss- oder Siedlungsbauten – nicht unbedingt in ihrer architektonischen Form, wohl aber in ihrer sozialmoralischen Charakterisierung – den in sich abgeschlossenen, familienfokussierten, geborgenen Raum des freistehenden kleinen Einfamilienhauses denkbar machen.

Im Folgenden möchte ich auf eine Wohnausstellung eingehen, die ein in die Luft gehobenes und mit der Behausung der Vögel bildlich verbundenes Wohnen auch in ihrer architektonischen Gestalt und ihrer räumlichen Installation umsetzte. Die eigenartige Form der dort ausgestellten Schauwohnung, die spezifische Art ihrer Präsentation und die Gestaltung ihrer Räume formulierten ein interessantes Hybrid zwischen freistehendem Haus und Geschosswohnung. Das moderne Wohnen sollte als ‚ganzer Raum‘ erfahrbar werden und auch hier wurde mit bildhaften Inszenierungen von Natur, insbesondere ihrer ‚natürlichen Ordnungen‘, mittels der Motiven von Nest, Baum und Vögeln figuriert.

#### 4.6 Inszenierung von Ganzheit im *Haus in der Halle* (1953)

*Das Haus in der Halle* war ein auf Stelzen gesetzter Raumkörper, eingerichtet als Schauwohnraum, der vom 16. Juni bis zum 15. Juli 1953 in der Landeskunstschule Hamburg (heute HFBK) zu besichtigen war (Abb. 47–48). Ziel der Ausstellung, die aus diesem einen Exponat bestand und denselben Titel trug wie das gezeigte

Schaustück, war es, ein vollständig ausgestattetes und möbliertes Wohnhaus zu zeigen, in dessen Gestaltung die Verbindung der verschiedenen an der Schule vertretenen Disziplinen sichtbar werden sollte. Gustav Hassenpflug, der Architekt und Möbelentwerfer sowie Direktor der Landeskunstschule, unter dessen Leitung die Ausstellung konzipiert wurde, verstand die unmittelbare Zusammenarbeit innerhalb der Institution an einem gemeinsamen Exponat als den wichtigsten Punkt an der Präsentation. In seinem kurzen Text zur Ausstellung unterscheidet er *Das Haus in der Halle* von anderen Wohnausstellungen: „Dieses Haus ist etwas anderes als die Musterhäuser in Ausstellungen, in denen Bilder und Plastiken und gute Modelle von Einrichtungsgegenständen aus Industrie und Handwerk zusammengetragen sind. Hier hat zum ersten Male eine Schule ein ganzes Haus mit der Einrichtung allein gestaltet.“ (Hassenpflug 1953, S. 666)

Hassenpflug legt den Schwerpunkt nicht in der Ausformulierung eines ‚richtigen‘ oder ‚guten‘ Wohnens. In Anlehnung an das Bauhaus, dessen Student Hassenpflug gewesen war, betont er stattdessen die Notwendigkeit eines gelungenen Zusammenwirkens der verschiedenen gestalterischen, künstlerischen und handwerklichen Disziplinen einer Kunstschule – die jedoch durch die Schaffung eines „guten Raum[s]“ bewiesen werden sollte (ebd.). Es ist interessant, dass die gelungene interdisziplinäre Zusammenarbeit, also das hier formulierte Ideal gestalterischer Arbeit, gerade in Form eines Wohnhauses präsentiert wird, als wäre diese Figur zugleich kleinster gemeinsamer Nenner und elementarstes Thema aller kunstschaftenden Gestaltung. Dabei funktionierte das Haus – das hier als Heim und Konstruktionsraum einer Idealfamilie ausgebildet wurde – in doppelter Weise als ‚ganzer Raum‘: Zum einen erwies es sich als ein Feld, zu dem alle Bereiche der Gestaltung etwas beizutragen haben, zum anderen schien der ‚gute Raum‘ des ‚ganzen Hauses‘, von dem Hassenpflug spricht, offenbar die Figur zu sein, die am besten zur Formulierung eines gemeinsamen Ganzen, eines Universalen passte.

Ich möchte vor allem auf zwei Aspekte der Installation fokussieren: erstens auf die räumliche Gestalt des Ausstellungsstücks und seine Anordnung in der Halle und zweitens auf zwei große Wandbilder im Inneren des Exponats, die die

Wohnerzählung dieser Ausstellung signifikant mitgestalteten. Aufgebaut wurde die Installation in der sogenannten Aulavorhalle, der Eingangshalle des Hauptgebäudes der Landeskunstschule. Diese Halle war 1953 (wie heute) der erste Raum, in den man gelangte, wenn man das moderne, von Fritz Schumacher 1911–1913 erbaute Gebäude betrat. Die längliche Halle, die heute fast unverändert besteht, geht über eine Höhe von zwei Geschossen. Auffällig sind die Säulen und die Deckengestaltung aus sichtbarem Eisenbeton mit scharrierter Oberfläche, das Rastermuster des Fußbodens und eine fünfteilige, fast raumhohe Fenstergruppe in einem Erker, die dem Eingang gegenüberliegt und durch die Licht in die Halle fällt.<sup>164</sup> An zwei Seiten der Halle umläuft ein Laubengang den Raum auf Höhe des zweiten Geschosses. *Das Haus in der Halle* war so in der Halle aufgestellt worden, dass es an drei Seiten direkt an diesen Laubengang angrenzte und mit seiner Vorderseite zur Mitte der Halle zeigte.

Mehrere publizierte Fotografien des *Hauses in der Halle* sowie Grundrisse und ein Aufriss zeigen das ‚Haus‘ sowohl von außen als auch von innen (Abb. 47–50). Zu sehen ist ein viereckiger, mit hellen Wellplatten aus Faserbeton verkleideter Raumquader mit großen Fensteröffnungen, der von schlanken Stützen getragen so weit über den Boden der Halle in die Höhe gehoben war, dass man darunter hindurchgehen konnte. Zu betreten war der fast kubische Flachdachbau auf Stelzen, in dem sich Ikonografien moderner Architekturen mit der Inszenierung eines in sich abgeschlossenen Familienheims verbanden, über eine schmale Treppe von unten, die die Besucher/innen quasi durch den Boden in den Wohninnenraum führte. Hier war ein Raumkörper entworfen worden, der insbesondere aufgrund der Art und Weise, wie er in den Ausstellungsraum integriert wurde und wie er zu betrachten und zu betreten war, gleichzeitig als freistehendes Einfamilienhaus und als Wohnung im Geschossbau zu lesen war. Von den Stützen getragen, die an avantgardistische Pilotis denken ließen, wurde das ‚Haus‘ als in sich abgeschlossene Raumkapsel präsentiert, ein Eindruck, der

---

<sup>164</sup> Heute ist dort wieder das fünfteilige Jugendstilfenster von Carl Otto Czeschka (Wiener Werkstätte) zu sehen, das jedoch im Krieg ausgebaut worden war, um es vor Zerstörung zu schützen, und erst 1970 wieder eingebaut wurde. Es war also 1953 nicht in der Halle, vermutlich befand sich zum Zeitpunkt der Ausstellung dort ein schlichteres Fensterglas.

durch die von unten wie in ein Ufo hineinführende Treppe noch verstärkt wurde. Die Fassade des ‚Hauses‘ hingegen erschien insbesondere auch wegen des Balkons wie der Ausschnitt aus einem mehrgeschossigen Gebäude. Die Inszenierung des *Hauses in der Halle* verschränkte die Figur des in sich abgeschlossenen kleinen Einfamilienhauses, hier nicht mit Bodenhaftung und Spitzdach, sondern als moderne Architektur ausgeführt, mit der Figur der Wohnung im Geschossbau.

Die Grundfläche des ‚Hauses‘ umfasste ungefähr siebeneinhalb mal fünfeinhalb Meter. Die Wohnräume waren auf zwei Geschossen angeordnet, wobei die obere Etage nicht durchgehend, sondern als Galerie angelegt war. Die Wände der Zimmer im oberen Geschoss zum Hausinnern hin waren nur etwa hüfthoch, so dass man vom Schlafzimmer und vom Kinderzimmer in den Wohnraum hinunterschauen konnte. Eingerichtet war das ‚Haus‘ für ein Ehepaar mit zwei Kindern. Im unteren Geschoss befand sich ein über die ganze Höhe des ‚Hauses‘ reichender Wohnraum mit einer raumhohen Fensterfront. Vor dem Wohnraum war der Balkon mit bepflanzten Blumenkästen angebracht, der in die Halle der Landeskunstschule hineinragte. Unter der Galerie waren ein Essbereich, eine Garderobe und eine Küche eingerichtet worden. Auf der Galerie des oberen Stockwerks, zu der eine Treppe aus dem Wohnraum hinaufführte, waren ein Elternschlafzimmer mit Ehebett, ein Kinderzimmer mit Doppelstockbett sowie ein Bad mit einer kleinen Wanne und Toilette untergebracht. Alle Einrichtungselemente der modern gestalteten Wohnräume waren von Leiter/innen der verschiedenen Fachklassen der Schule entworfen worden (Hassenpflug 1953, 666f.; Grohn 1985, S. 99), die Materialien und Formensprachen der gezeigten Dinge entsprach den Maximen von Funktionalität, Leichtigkeit, Beweglichkeit und Schlichtheit.

Die Wirtschaftsräume werden auf den Fotografien kaum sichtbar. Die Küche ist nur angeschnitten auf einer Außenaufnahme des ‚Hauses‘ durch das Fenster zu sehen, das Badezimmer wird gar nicht fotografisch abgebildet und ist nur dem Grundriss zu entnehmen. Der Grundrissplan lässt erkennen, dass die rückwärtige Wand des Obergeschosses leicht nach hinten versetzt war, so dass das Stockbett

zwischen zwei Säulen der Halle eingepasst werden konnte. Ebenfalls dem Grundriss zu entnehmen und auch auf Fotografien zu erkennen sind Öffnungen des ‚Hauses‘ im oberen Stockwerk zur Galerie der Halle hin. Durch diese Verbindung der Installation mit der Architektur der Halle wurde ein Parcours durch die Wohnräume möglich, bei dem die Besucher/innen das ‚Haus‘ über die von unten hinaufführende Treppe betreten und es im oberen Geschoss durch eine zum Laubengang der Halle führende Tür wieder verlassen konnten.

Zwei große Wandbilder, die in den Innenräumen des ‚Hauses‘ angebracht waren, vervollständigten die Präsentation der Wohninszenierung. Diese beiden Wandbilder waren nicht nur zentrale Elemente der Wohnraumgestaltung des ‚Hauses‘, sie wurden offensichtlich auch für die Präsentation in Publikationen als wesentlich erachtet und sind dementsprechend auf den publizierten Fotografien des *Hauses in der Halle* prominent in Szene gesetzt. In der *Baumwelt* 1953, Heft 34, die die Ausstellung auf einer Doppelseite vorstellt, zeigen die beiden größten Fotografien die Räume mit den Wandbildern. Das erste Wandbild sahen die Besucher/innen des ausgestellten Schauhauses sofort nach dem Betreten. Die Treppe von unten führte die Eintretenden in die sogenannte „Kleiderablage“, eine Art Vorraum, der kaum möbliert war. An der dem Eingang gegenüberliegenden Wand war ein Sgraffito von Theo Ortner, Leiter der Klasse für angewandte Malerei, angebracht, ein halbabstraktes Wandbild mit figürlichen Elementen. Geschwungene Linien und verschiedenfarbige (auf den Fotografien nur in Schwarz-Weiß abgebildete) Flächen formulierten den Ausschnitt eines Baumes, der vom Boden bis zur Decke reichte und sich nach oben immer weiter verzweigte (Abb. 50). Zwischen seinen stilisierten Ästen und Blättern sind drei Singvögel und eine Eule zu erkennen. Das in diesem ‚Haus‘ gezeigte Wohnen begann also mit dem Blick auf eine lebendige Natur, die, auch wenn kein Nest im Bild zu sehen war, so doch über die Motive Baum und Vögel eine Art Leseanleitung für den in die Höhe gehobenen Raumkörper gab, der über das prominent an den Eingang gesetzte Bild als geborgenes Nest verständlich wurde.

Diese Art von Wandgestaltung, die in ähnlichem Duktus wie Ortners Bild, jedoch in wesentlich größeren Formaten für gewöhnlich im Außenraum zu finden ist,

schmückt als Kunst am Bau zahlreiche Neubaufassaden insbesondere der mehrstöckigen Siedlungsarchitekturen des Nachkriegsneubaus. So funktioniert das Eingangswandbild im *Haus der Halle* in zwei Richtungen: Es sprach sowohl über das naturbezogene, kleine, für sich stehende Nest-Haus als auch über die Architektur des mehrgeschossigen Nachkriegsneubau mit seinen vielen neben- und übereinander platzierten Wohnungen. Dass diese beiden Richtungen sich jedoch keineswegs widersprachen, wird mit Nierhaus' Untersuchung von Kunst am Bau im kommunalen Wohnbau Wiens deutlich. Nierhaus erläutert die Wandbilder, Reliefe und Skulpturen, die die gleichförmigen Architekturen vieler Nachkriegssiedlungsbauten mit Tier- und Familienmotiven sowie Bildern ‚natürlicher‘ Kreisläufe und Ordnungen wie etwa Jahreszeiten schmücken und individualisieren, als bedeutsame Elemente, durch die die Bauten neuer Wohnanlagen leichter wiedererkennbar wurden und die Beziehung der Bewohner/innen zu ‚ihrem‘ Haus förderten (Nierhaus 1993, S. 96–100). „Somit ersetzt die Kunst am Bau die Ikonizität, die die Bauten allmählich von sich weisen.“ (Ebd., S. 97) Das Sgraffitto im *Haus in der Halle* referierte auf diese Fassadengestaltungen der Kunst am Bau, sowohl in seiner Ästhetik als auch in seiner Motivik, die Themen wie Natur, Natürlichkeit, Lebendigkeit, Naturkreisläufen, Rhythmisierung des Lebens anspricht (Singvögel und Eule setzen den Tag-Nacht-Wechsel ins Bild). In diesen Bezügen adressierte Ortner's Bild die Besucher/innen der Ausstellung zugleich als familienorientierte Individuen sowie als Teil einer Bewohner/innen-Gemeinschaft, für die es Wohnraum zu schaffen galt und die als Gruppe im Wohnen geschult werden sollten.

Interessanterweise wird das Bild der lebendig wachsenden Natur in der Schauwohnung unmittelbar mit Gestaltungselementen der Ordnung verbunden. Anders als in den restlichen Räumen mit einfarbigen Fußböden ist der Boden im Eingangsraum aus verschiedenfarbigen, rechtwinklig zueinander ausgerichteten Linoleum-Vierecken gestaltet, die das Natur-Motiv der Wandgestaltung kontrastieren. Hier wird auf kleinstem Raum etwas miteinander verbunden, das in vielen Wohnlehrunternehmungen zusammen visualisiert wird: Bilder des Natürlichen und Bilder der Ordnung. Das Raster als Ordnungsbild, wie es etwa in der grafischen Gestaltung funktionalistisch moderner Grundrisse sichtbar wird

und auch im Plakat der Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* 1949 zu sehen ist, und die die lebendige, sich im Fall des *Hauses in der Halle* als Baum und Vögel zeigende Natur, die direkt aus der rektangulären Bodengestaltung zu erwachsen oder darauf zu fußen schien, waren in eine direkte Beziehung gebracht. Das Wohnen wurde durch die Herstellung solcher Bezüge als lebendig und natürlich, die Natur darin jedoch immer als (an-)geordnet und gezähmt vorgeführt; in der oben besprochenen Figur der auf dem Hag beruhenden Behaglichkeit findet sich die sprachliche Entsprechung dieses Bildes.

Die familialen Anordnungen des *Hauses in der Halle*, deren vermeintliche Natürlichkeit über das Bild der Vögel im Baum bestärkt wird, waren in der Installation nicht nur über die Raumaufteilung und die Möblierung ersichtlich, sondern wurden darüber hinaus auch in einer weiteren Wandgestaltung artikuliert. Über die gesamte Höhe der über zwei Etagen gehenden Wohnzimmerwand war ein von Maria May, Leiterin der Klasse für Stoffmalerei und Textilentwurf, gestalteter Wandbehang gespannt, auf dem zahlreiche helle und dunkle Linien zwei überlebensgroße menschliche Figuren formulierten, eine männliche und eine weibliche, die einander zugewandt in einer Paarkonstellation standen (Abb. 49). Der Ort, an dem das wandfüllende Bild hing, bildete durch die Raum- und Möbelanordnung des Schauhauses das Zentrum des hier vorgeführten Wohnens. Das Wohnzimmer war durch seine Größe und seine offene Raumgestaltung architektonisch hervorgehoben, alle anderen Zimmer waren diesem Hauptraum nachgeordnet und gruppierten sich um ihn herum. Die Wand, an der das große Bildtextil aufgehängt war, bildete durch die Anordnung der Räume zueinander eine exponierte Schaufläche. Betrat man den Wohnbereich des ‚Hauses‘ fiel der Blick auf das Bild, schaute man von der Galerie der Schlafzimmerebene, war man mit den Figuren darauf etwa auf Augenhöhe. Der hinsichtlich der Blickanlage des Schauhauses prominenteste Ort wurde also von einem riesigen, als heterosexuell zu lesenden Paar besetzt, das eine ideale Bewohner/innenschaft ins Bild setzte und Identifikationsmomente für die Besucher/innen bereithielt.

Beide Wandbilder des Schauhauses waren wesentlicher Teil der hier vermittelten Wohnerrzählung, jedes für sich, vor allem aber auch in ihrem Zusammenwirken.

Die räumliche Doppelfigur, in deren spezieller Gestaltung sowohl die moderne Geschosswohnung als auch das kleine Haus gesehen werden konnten, wurde über ihre Ausstattung als Lebensraum einer vierköpfigen Familie und über Mays Wandgestaltung als Ort eines heterosexuellen Paares markiert. Diese räumlichen und sozialen Ordnungen wurden über das an den Anfang des Ausstellungsparcours platzierte Naturmotiv naturalisiert und damit normalisiert.

*Das Haus in der Halle* war für Gustav Hassenpflug nicht die erste Schauwohnung, in der einer besonderen Wandgestaltung eine derart bedeutsame Rolle in der Formulierung sowohl des gezeigten Raumes wie auch der in ihm zu imaginierenden sozialen Konstellationen zukam. Bereits zwei Jahre vor dem *Haus in der Halle* hatte Hassenpflug einen Schauwohnraum eingerichtet, der ebenfalls zwischen den Raumfiguren Haus und Wohnung changierte und in dem ebenfalls ein Naturbild einen zentralen Platz in der Wohnlerzählung einnahm. Bevor ich abschließend den Einsatz von Naturmotiven in den Wohnlehrmedien und die damit zusammenhängenden Naturalisierungen räumlicher und sozialer Ordnungen noch einmal übergreifend diskutiere, möchte ich im Folgenden diese Ausstellung vorstellen, an der ein weiteres Mal deutlich wird, wie die Wohnlehre als Schulung des Blicks auftrat.

#### 4.7 Das Grün vor dem Fenster der Musterwohnung des Werkbunds im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (1951)

1951 richtete Gustav Hassenpflug im Auftrag des Deutschen Werkbunds eine Musterwohnung als dauerhafte Ausstellung im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe ein (Abb. 31–34). Anders als zwei Jahre später beim *Haus in der Halle* wurde kein geschlossener Raumkörper in den Ausstellungsraum montiert, und auch der ursprüngliche Plan, ein kleines Schauhaus im Garten des Museums aufzustellen, wurde aus Kostengründen nicht umgesetzt. Vielmehr wurde ein Raum des Museums direkt als Wohnung ausgebaut.<sup>165</sup> Dafür stellte das Museum

---

165 Die Schauwohnung wurde dabei in Bezug gesetzt zu den anderen Ausstellungen des Museums. Ihre „vorbildliche[n] Gebrauchsgegenstände der Jetztzeit“ sollten „einen reizvollen Gegensatz zu den im Museum für Kunst und Gewerbe gezeigten historischen Formen“ bilden

dem Deutschen Werkbund einen etwa sechs mal elf Meter großen und sechs Meter hohen Raum zur Verfügung. Zwei Drittel der Raumfläche wurden für die Wohnungsinstallation genutzt. Darin wurde durch das Einziehen eines Teil-Zwischengeschosses auf halber Raumhöhe eine Galerie-artige zweite Etage geschaffen, sodass die Idee des kleinen Hauses zumindest in der Anordnung der ‚Zimmer‘ über zwei Stockwerke erhalten blieb. Auf der unteren Ebene wurden ein kombinierter Wohn-Ess-Bereich sowie Küche und Bad eingerichtet. Auf der oberen Etage, die über Küche und Bad verlief, befand sich das Schlafzimmer mit den Betten für zwei Erwachsene und ein Kleinkind. Als eine weitere Schlafmöglichkeit war ein Sofa im Wohnbereich vorgesehen. Beide Ebenen der Wohnung waren aus dem Vorraum zu betreten, die obere Etage war über eine Wendeltreppe erreichbar. Im Durchgang unter der Schlafzimmer-Etage hatte Hassenpflug Grundrisszeichnungen anderer Wohnräume angebracht. Es waren Pläne verschiedener Wohnungen in Hamburger Sozialwohnbauten, durch die auch die Schauwohnung selbst im Kontext des sozialen Wohnbaus lesbar wurde. Die Möbel, mit denen Hassenpflug die Schauwohnung eingerichtet hatte, waren von ihren Abmessungen her auf die Grundrissdimensionen der Kleinstwohnungen des sozialen Wohnungsbaus zugeschnitten. Es waren die sogenannten Baukastenmöbel, die er zusammen mit seiner studentischen Mitarbeiterin Brigitte Eckert entworfen hatte und noch in weiteren Wohnausstellungen zeigte.

Die verschiedenen Bildmedien, über die sich die räumliche Aufteilung der Schauwohnung und zahlreiche Einzelteile ihrer Ausstattung nachvollziehen lassen, entnehme ich einer Ausgabe der Zeitschrift der Landeskunstschule (Redaktion: Gustav Hassenpflug, Kurt Kranz und Richard von Sichowsky). Die kleine vierteljährlich erscheinende Zeitschrift machte die Werkbund-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe (die keinen wirklichen Titel hatte) in Hamburg 1951 in ihrem Heft 2 zum Hauptthema und fungierte so quasi als Publikation zur Ausstellung (Hassenpflug 1951b). Auf vier Doppelseiten wird die Schauwohnung darin mit fotografischen Raumeinsichten, erklärenden Bildunterschriften, Grundrisszeichnungen, isometrischen Darstellungen des Raums und foto-

---

(Hassenpflug 1951d).

grafischen Einzelaufnahmen verschiedener Einrichtungsgegenstände und Ausstattungselemente der Wohnung sowie einem Text von Gustav Hassenpflug ausführlich vorgestellt.

In dem Text erläutert Hassenpflug den Zweck der Ausstellung: Die Präsentation von „gut geformte[n] Gebrauchsgegenstände[n]“ und „einfachen, aber ehrlichen Möbeln und Geräteformen“ war „nicht nur für den normalen Besucher gedacht, der sich hier Anregungen und Rat holen kann, sondern auch für den Industriellen, der hier neben seinen Fabrikaten Modelle findet, die als Serienerzeugnisse noch nicht hergestellt werden und der Auswertung harren“ (Hassenpflug 1951b, o. S.). Außerdem sprach sich Hassenpflug dafür aus, dass „auch Schulkinder [...] diese Ausstellung besuchen, damit sie hier die guten einfachen Formen des Gebrauchsgegenstandes, unabhängig von Konjunktur und Publikumsgeschmack, kennenlernen“ (ebd.).

Die Ausstellung sollte also in erster Linie eine Präsentation von Einrichtungsgegenständen und Alltagsdingen sein. Im Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe erhaltene Schriftstücke geben Einblicke in die Vorbereitung der Ausstellung, in der der Deutsche Werkbund ein Rundschreiben an verschiedene industrielle Hersteller/innen geschickt hatte mit der Bitte, Gegenstände für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen, etwa Möbel, Geschirr, Bestecke, Keramikgegenstände, Schreibutensilien, Bodenbeläge etc. Aus diversen Briefkonversationen zwischen den Veranstalter/innen der Ausstellung und den verschiedenen Firmen lassen sich detaillierte Hinweise bezüglich der ausgestellten Gegenstände und Einrichtungsmaterialien entnehmen. Unter den Antworten auf die Anfragen des Museums finden sich im Archiv zahlreiche Zusagen und nur vereinzelte Absagen. Aus den meisten Zusagen geht hervor, dass die Gegenstände kostenlos zur Verfügung gestellt würden, sofern sie, wie vom Museum angekündigt, unter Kennzeichnung der herstellenden Firma ausgestellt würden oder gegebenenfalls die Firma in der zur Ausstellung erscheinenden Publikation genannt würde.<sup>166</sup> Die

---

166 Im Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg sind verschiedene Briefwechsel von Gustav Hassenpflug sowie auch Kurt Dingelstedt, dem Kustos des Museums, mit verschiedenen Firmen erhalten, aus denen die Zusammenarbeit nachvollzogen werden kann, siehe Anmerkung 39.

Menge der zugesandten Dinge übertraf bei Weitem das, was in den Räumen gleichzeitig gezeigt werden konnte. Von Zeit zu Zeit sollten die Gegenstände gewechselt werden, die Installation als Wohnung würde dabei aber immer beibehalten werden. Die Firmen verstanden die Ausstellung als vielversprechende Werbefläche für ihre Produkte, von deren Qualität und Notwendigkeit nicht nur die Ausstellungsbesucher/innen als potenzielle Kund/innen, sondern auch die Behörden überzeugt werden sollten.

Die Ausstattung der Schauwohnung war absolut modern. Sie enthielt einen Elektroherd und einen Boiler, war zentralbeheizt und mit den neuesten Möbeln und Gebrauchsgegenständen für eine kleine Familie eingerichtet, „einschließlich Geschirr, Kissen, Vasen, Radioapparat [...], um einen kompletten Eindruck zu vermitteln“ (Hassenpflug 1951c). Die Wohnung war farbenfroh und musterreich, was vor allem damit zusammenhing, dass möglichst viele Einrichtungsgegenstände und Wohnraummaterialien vorgeführt werden sollten und daher mehrere unterschiedliche Tapeten, verschiedene Vorhänge und diverse Möbelbezugstoffe verwendet wurden, „in einer Vielzahl [...], wie man sie in einer wirklichen Wohnung in dieser Buntheit vielleicht nicht anwenden wird“ (Hassenpflug 1951b, S. 8).<sup>167</sup> Zusätzlich zu den vielen Dingen, die in der Schauwohnung ausgestellt wurden, war im Vorraum eine lange Vitrine angebracht, die eine Reihe hell erleuchteter Gläser, Geschirre und Bestecke enthielt, anhand derer – in Ergänzung zur Zusammenstellung der vielen verschiedenen Einrichtungsgegenstände und -materialien in der Wohnung – der Blick der Besucher/innen im Erkennen der ‚guten Formen‘ geschult werden sollte.<sup>168</sup>

---

167 In dem Briefwechsel zwischen Hassenpflug und der Deutschen Linoleum-Werke AG, die den Fußbodenbelag zur Verfügung stellte, ist festgehalten, welche Farben die Bodenbeläge der Wohnung haben sollten – Wohnzimmer und Schlafzimmer grau, Küche rot, Bad und Vorraum blau. Außerdem gehen aus der Bestellung des Linoleums die genauen Raummaße der Wohnung hervor (Deutsche Linoleum-Werke AG 1951; Hassenpflug 1951a).

168 In der Broschüre zieht sich diese Vitrine als langer schmaler Bildstreifen über eine Doppelseite. Es sind mehrere Fotografien, die zu einem langen Querformat zusammenmontiert wurden, um die Präsentation der Dinge, die in dem Museumsraum über die gesamte Länge der Wand lief, möglichst authentisch festzuhalten. Die Namen der Herstellerfirmen, die in der Ausstellung auf einer in ihrer Form einem aufgeschlagenen Buch nachempfundenen Tafel an der Wand zu lesen waren, sind in der Publikation der besseren Lesbarkeit zuliebe noch einmal unter dem Bildstreifen aufgelistet. Zusätzlich sind einzelne Gegenstände und Textilien, die in

Nachdem die Ausstellung nicht als kleines Schauhaus im Garten des Museums hatte realisiert werden können, wurde der Garten auf andere Weise in die Installation integriert, so dass auch diese Schauwohnung parallel zu ihrer Kontextualisierung als Sozialwohnung mit dem Raumbild des kleinen freistehenden Hauses verbunden werden konnte. Die Schauwohnung verfügte nur über ein einzelnes, dafür aber sehr großes Fenster. Vom niedrigen Fensterbrett über der Heizung bis hinauf zur Decke nahm es etwa die halbe Breite und fast die volle Höhe der sechs mal sechs Meter großen Wandfläche im Wohn-Ess-Raum ein, auf die man vom Schlafzimmer aus sah und auf die auch der Blick beim Eintreten in die Wohnung fiel (Abb. 32). Zu sehen war ein Garten bzw. eine Wiese mit großen Bäumen, die unmittelbar vor dem Fenster zu beginnen schien, eingerahmt von einem verwitterten Holzzaun, hinter dem eine weite Landschaft bis zum Horizont reichte. Es war eine gezähmte, aber nicht formale, fast ein wenig romantische, idyllische Natur.

Diesen Garten gab es nicht wirklich, er war eine Illusion. Der Ausblick in die grüne Natur war eigens für die Ausstellung geschaffen worden. In den großen Fensterrahmen war eine Landschaftsaufnahme montiert worden, eine Art Fototapete, die, gerahmt von Vorhängen auf beiden Seiten, den Ausblick ins Grüne als bedeutsames Element des vorgeführten Wohnens beisteuerte.<sup>169</sup> Der ebenerdige Blick in den Garten, der auf der großen Fotografie eigentümlich nah an den Wohnraum herangeholt, ja fast schon in ihn hineingeholt erschien, löste die moderne Wohnung visuell heraus aus dem über Raummaße und Einrichtung hergestellten imaginären Gefüge eines mehrgeschossigen Sozialbaus und verband den Raum als kleines Einfamilienhaus mit Erdboden und Grünfläche. Die Großstadt, die durch die an der Durchgangswand aufgehängten kleinen Grundrisspläne

---

der Wohnung verwendet wurden, in der Broschüre auf neun kleinen quadratische Fotografien gezeigt, um Materialien und Oberflächengestaltungen besser zeigen zu können. Die Aufreihung als Anordnungsprinzip wurde auch in der Schauwohnung in mehreren Bilderreihen fortgesetzt.

169 Die für die Broschüre gemachten Aufnahmen spielen mit dem Moment der Illusion, die Betrachterin der Fotografien kann sich nicht sicher sein, ob der Ausblick nach draußen nur vorgetäuscht oder wirklich vorhanden war. Erst Recherchen zum Ausstellungsort, von dem aus ein solcher Ausblick nicht möglich gewesen sein konnte, machen klar, dass hier ein vermutlich in Wirklichkeit ganz anderer Ausblick durch die konstruierte Aussicht in den grünen Außenraum ersetzt wurde.

von Hamburger Sozialwohnbauten Teil der Wohnerzählung war, war im Wohn-Ess-Zimmer und im Schlafzimmer als Umgebungsraum nicht mehr sichtbar. Zu sehen gegeben wurde also eine Wohnung, die über kleine Bildverweise im Randbereich der Installation sowie über die an den Sozialwohnbau angepasste Grundrissfläche und die dazu passende Einrichtung als urban markiert wurde, die zugleich aber über das große Panoramafenster mit dem Blick ins Grün von Garten und Landschaft aus jeglicher städtischen Dichte herausgelöst und stattdessen in einem grünen Naturraum eingebettet worden war, der die Raumfigur des bodennahen kleinen Einfamilienhauses aufrief.

#### 4.8 Das bodengebundene Einfamilienhaus, der Garten und die Grünfläche als biopolitische Figuren und Medien der Naturalisierung sozialer und räumlicher Ordnungen

Die bildmediale Verhandlung der Geschosswohnung als Einfamilienhaus, die die Familie als favorisierte Zielgruppe der Wohnlehrmaßnahmen deutlich macht, war zentraler Teil des biopolitischen Diskurses über die Restauration der deutschen Nation nach 1945. Wie in Kapitel 2.2 ausführlicher erläutert, wurde die Familie zum grundlegenden Baustein für eine gesellschaftliche Stabilisierung definiert, wobei sie in ihrer Funktion der Sicherung einer spezifischen sozialen Ordnung auch zum „Ort der moralischen Erneuerung Deutschlands“ erklärt wurde (Schwarz 2002, S. 4).

Passenden Wohnraum für Familien zu präsentieren, hatten sich alle Wohnlehrprojekte der Nachkriegszeit vorgenommen. In der zu Beginn des Kapitels besprochenen Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* geschah das nicht im zentralen Exponat der Schau. Die „Wohnung für das Existenzminimum“ war nicht dazu gedacht, Wohnraum für eine Familie darzustellen. Andere Möbelzusammenstellungen in der Halle jedoch richteten sich an Familien, ebenso die Präsentationen in der „Schau des Auslandes“ und auch die hauswirtschaftliche Abteilung, deren Zielpublikum die sich um ihre Familien kümmernden Hausfrauen waren. Vor allem aber stand das kleine freistehende Satteldachhaus mit Kamin auf dem Katalogtitelbild für Familie. Neben dem mobilen Existenzminimalisten als Bewohner der Schauwohnung in der Ausstellungshalle wurde die Familie durch

die Raumfigur auf dem Katalogtitel, die wie das Emblem der Ausstellung daherkommt, an prominente Stelle gesetzt.

Dass die Familie möglichst nicht in einer Geschosswohnung, sondern in der Einheit des freistehenden, erdnahen Hauses mit Garten wohnen sollte, das bestenfalls als Eigenheim angelegt war, war Tenor unzähliger Reden und Texte von planerischer wie politischer Seite. Auf einer Sitzung des Bundestags 1949 erklärte beispielsweise der CDU-Politiker Josef Brönner: „Wer ein eigenes Heim besitzt, ist der sparsame, der zufriedene, der glückliche Mann; dessen ganze Familie lebt ganz anders, als wenn sie in eine Wohnung in irgendeinen Stock hineingepreßt ist.“ (Zit. n. Holtmann 1988, S. 367) Als Sockel der Gesellschaft sollte die Familie über den Bau von Einfamilienhäusern in Kleinsiedlungen „Verbindung mit dem Grund und Boden“ erhalten, wie es ein paar Jahre später unter der Überschrift „Förderung der Kleinsiedlung“ im Zweiten Wohnungsbau-gesetz von 1956 formuliert wurde (Staub 2017).<sup>170</sup>

Unter den Wohnausstellungen der 1950er Jahre finden sich vielfach Insze-nierungen, in denen diese Verbindung des Wohnraums mit dem Erdboden betont wurde, interessanterweise insbesondere in Präsentationen von Geschoss-wohnungen, die durch die Andeutung eines Gartens als ebenerdige Häuser und dadurch als mustergültige Familienwohnräume auftreten konnten. Ein weiteres Beispiel dafür war die Ausstellung *Die heutige Wohnung*, die der Bund Deutscher Architekten BDA auf der Bauausstellung *Constructa* 1951 in Hannover zeigte. Wie in Teil II, C detaillierter beschrieben, wurden hier in einer Halle originalgroß 16 Schauwohnungen installiert, sieben sogenannte Einfamilienhäuser, die als Flach-bauten entlang der einen Hallenseite aufgebaut worden waren, und ihnen gegen-über neun „Wohnungen im Geschossbau“, also Wohnungen, die man sich in mehrgeschossige Häuser hineindenken sollte, auch wenn sie hier nebeneinander ebenerdig in der Halle standen. Zwischen diesen Montagen war ein sogenannter

---

170 „Die für das Wohnungs- und Siedlungswesen zuständigen obersten Landesbehörden haben dafür zu sorgen, daß der Bau von Familienheimen in der Form der Kleinsiedlung in ausreichendem Maße gefördert wird, um siedlungswilligen Familien die Verbindung mit dem Grund und Boden zu ermöglichen und um sie wirtschaftlich zu festigen.“ (§ 57 Abs. 2 S. 1 II. WoBauG)

„Wohnhof“ angelegt, ein parkähnliches Arrangement aus mit Grünpflanzen, Blumen und Bäumen bepflanzten Inseln, das dem Raum die Atmosphäre einer Wohnsiedlung geben sollte. Und direkt vor die Schauwohnungen waren Vorgarten-ähnliche Begrünungen gesetzt, wodurch auch die Geschosswohnungen wie ebenerdige Einfamilienhäuser wirkten (Abb. 17).

Ein Text im Katalog der *Constructa* macht die biopolitische Brisanz einer solchen Präsentation deutlich. Johannes Göderitz, der ein paar Jahre später zusammen mit Roland Rainer und Hubert Hoffmann das Buch *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt* herausgeben sollte, schreibt in seinem Katalogbeitrag „Hausformen und Bebauungsweise“: „Für die Familie mit Kindern ist das Einfamilienhaus mit Garten die beste, familiengerechte Wohnform. In städtischen Verhältnissen ist hierfür der Reihenaufbau mit kleinem Auslauf („grüne Stube“) aus wirtschaftlichen Gründen zu wählen. [...] das Punkthaus eignet sich für Ehepaare ohne kleinere Kinder oder Junggesellen. [...] Außer den augenfällig in Erscheinung tretenden *baulichen* Zerstörungen sind es ebensowohl die *Schädigungen am Volkskörper*, die wiedergutmacht werden müssen. Es ist daher den Lösungsmöglichkeiten Vorrang einzuräumen, die geeignet sind, zum Ausgleich der schweren Verluste des Volkes an Gut und Blut den gesunden und leistungsfähigen Stadtkörper zu schaffen. Darum muß auf die volksbiologischen, ethischen und gesundheitlichen Vorzüge des *Einfamilienhauses mit Garten* besonders hingewiesen werden.“ (Göderitz 1951, S. 89)<sup>171</sup>

Die Raumfigur des freistehenden kleinen Hauses in der Wohnlehre nach 1945 ist, das wird in diesem, aber auch in vielen weiteren Texten und unzähligen Bildern

---

171 Göderitz unterschied den Hausgarten dabei explizit von anderen Grünflächen, etwa von der Wohnung getrennte öffentliche Parks. „Der Blick vom Balkon oder von der Dachterrasse auf die tief unten liegenden, von fremden Menschen verwalteten und gestalteten Grünflächen läßt sich nicht vergleichen mit dem Umgang der Natur, zu dem der Besitz des kleinsten Hausgartens täglich einlädt und verpflichtet und der die schöpferischen Kräfte im Menschen weckt.“ (Göderitz/Rainer/Hoffmann 1957, S. 14) Die hier idealisierte Verbindung der Wohnenden mit dem eigenen Garten, wie sie in der Gartenarbeit oder im Spielen der Kinder „zu jeder Minute unter den Augen der Mutter“ (ebd.) erfahren werden sollte, imaginiert den Boden einer zum Haus gehörenden Erde als Konstruktions- und Stabilisierungsraum sowohl des wohnenden Individuums wie auch seiner Zugehörigkeit zu einer familialen und nationalen Gemeinschaft. Die Signifikanz des Bodens als Beziehungsgrund wird weiter diskutiert in Kapitel 6.1.

der Zeit deutlich, als zentrale biopolitische Figur zu lesen. Bedeutsam ist dabei immer die Betonung des Gartens, der ‚grünen Stube‘, des Stückchens Natur, das zum idealen Wohnraum der Nachkriegszeit unbedingt dazugezählt wurde. Ob über kleine Verweise wie die Zweige in der „Wohnung für das Existenzminimum“ oder großflächige Illustrationen wie das Sgraffitto im *Haus in der Halle*, ob mittels fotografischer Illusionen wie in der Schauwohnung im Museum für Kunst und Gewerbe oder in installativen Inszenierungen wie dem ‚grünen Wohnhof‘ zwischen den Schauwohnungen der Bauausstellung *Constructa*. In den diversen Displays der Ausstellungen scheint jener Garten ins Bild gesetzt worden zu sein, der in dem am Anfang dieser Arbeit zitierten Wohnratgeber von Grete Borgmann als metaphorischer Beziehungsraum beschrieben wird, in den die gesellschaftlichen Rollen der Wohnenden, insbesondere ihre biopolitische Ausrichtung auf die in der Wohnungseinrichtung angelegte Paar- und Familienkonstellation eingeschrieben wurden (Borgmann 1957, S. 9).

Das Grün, sei es als Rasenfläche, als Garten oder Landschaft oder auch nur in der Figur eines einzigen grünen Baums wie auf dem Plakat der Werkbund-Ausstellung 1949 in Köln, agierte in vielen der Wohnausstellungen als bildmotivisches Verfahren der Naturalisierung der bildräumlich angelegten Wohnkonstellationen. Ausblicke aus Fenstern, Zimmerpflanzen und auch die vielen floralen Muster auf Vorhängen und Tapeten dieser Zeit waren Bestandteile jener Landschaft, deren scheinbare Naturhaftigkeit auch die vorgeführten Ordnungen von Wohnraum und Gesellschaft naturalisierte und zeitlos erscheinen ließ. Nicht nur bezogen auf die Anordnungen des Wohnens, sondern damit zugleich immer auch bezogen auf die über die Wohnräume konstruierten sozialen Architekturen fungierte das Grün als naturalisierendes Substrat. Durch die Naturbilder wurde das vorgeführte Wohnen mit spezifischen Raumfiguren versehen, zentral darunter wieder und wieder das kleine freistehende Haus der Familie, das sich hineinschob in die Präsentation moderner Geschosswohnungen des sozialen Wohnungsbaus, sich mit diesen überlagerte, vermischte oder sich ihnen an die Seite stellte wie ein Wunschphantasma ohne Bausubstanz.

## 4.9 Raumfiguren moderner Häuslichkeit. Zwischenfazit

Dieses Kapitel hat nach den Raumfiguren gefragt, die in den Präsentationen moderner Wohnräume in den frühen Nachkriegsjahren artikuliert wurden. Dafür wurden unterschiedliche Wohnausstellungen untersucht, die zum Teil sehr deutlich sowohl bezüglich dessen, was dort gezeigt wurde, als auch bezüglich ihrer Größe und Reichweite differierten. Gerade jedoch in der Zusammenschau dieser verschiedenen Präsentationen ließen sich insbesondere zwei zentrale übergreifende Themenfelder herausarbeiten, die sich quer durch die Wohnlehrmedien dieser Zeit finden lassen:

Erstens ist deutlich geworden, dass das ‚neue‘ Wohnen in einem intermedialen Setting verhandelt wurde, in dem sich Räume wie etwa Ausstellungsinstallationen, Bilder wie etwa Fotografien der Installationen oder auch Bildmedien in den Ausstellungen sowie Texte wie etwa in Ausstellungspublikationen nicht voneinander trennen ließen, sondern sich die Bedeutungsproduktion der Wohnlehrunternehmungen gerade aus dem Zusammenspiel dieser verschiedenen, immer miteinander agierenden Medien ergab. In medienverbindenden Analysen von Raumarrangements, Bildern und Texten, die das Wohnen vorführten und erklärten, konnten die Verhandlungen dieses Wohnens als komplexe Anordnungen von Raum, Bild und Subjekt deutlich werden, in denen das Wohnen-Lernen insbesondere als ein Schauen-Lernen inszeniert wurde.

Zweitens ließen sich in den unterschiedlichen, aber eng miteinander in Verbindung stehenden Medien insbesondere zwei Raumfiguren herausarbeiten, das Haus und die Wohnung, die einerseits als einander gegenüberstehend und gegensätzlich angelegt waren, deren Überlagerung andererseits immer wieder gewollt herbeigeführt wurde, um das vorgestellte ‚neue‘ Wohnen zu figurieren. Haus und Wohnung erweisen sich dabei als Sammelbezeichnungen bzw. -figuren, die jeweils in vielen verschiedenen Begrifflichkeiten und visuellen Ausdrucksformen auftraten. Statt zweier scharf definierter Figuren mit eindeutiger Gestalt und Benennung finden sich vielmehr zwei Gruppen von Bezeichnungen und Bildern, die zwei Inhaltsfelder produzierten, deren Zusammensetzung aus diesen Bezeichnungen und Bildern offenbar ohne weitere Erklärungen allgemein

verständlich war. So standen sich gegenüber:

- Das *Haus*, dargestellt und beschrieben mit den Bildern und Begriffen Einfamilienhaus, erdverbunden, ebenerdig, Satteldach, Garten, dörflich, Eigentum, freistehend, geschlossen, Geborgenheit bietend, intim, vollkommen, ganz, mit Geschichte, alt, traditionell, konservativ, bestehend, bescheiden, einer guten alten Zeit treu bleibend.
- Die *Wohnung*, dargestellt und beschrieben mit den Bildern und Begriffen Mehrfamilienhaus, Geschossbau, sozialer Wohnbau, Neubau, Neubeginn, Flachdach, urban, im Gefüge, offen, fragmenthaft, wandelbar, flexibel, modular, funktional, fortschrittlich, öffentlich einsehbar, modern, neu, in die Zukunft blickend, von morgen.

Die vierteiligen und diverse mediale Ebenen bespielenden Displays der Ausstellungen sprachen immer beide Raumfiguren an und formulierten im Zusammenwirken von Rauminstallationen, grafischen Gestaltungen, gezeichneten Illustrationen, Fotografien und Texten ein Wohnideal, das beide Seiten positiv hervorhob, ohne einen alles inkludierenden Raumentwurf zu präsentieren. Vielmehr konnten unterschiedliche Raumfiguren und Raumattributierungen nebeneinanderstehen und medienübergreifend in eine Überlagerung gebracht werden, in der sich das ‚neue‘ Wohnen präsentierte. Das ‚gute‘ Wohnen der Wohnlehre in den frühen Nachkriegsjahren war *zugleich* im Haus und in der Wohnung angelegt, zugleich traditionell und modern, geschlossen und offen, freistehend in der Landschaft und eingebettet im urbanen Gefüge, sowohl mit Sattel- als auch mit Flachdach, in sich vollkommen wie wandelbar, in der Vergangenheit verhaftet wie in die Zukunft blickend, sowohl Intimität versprechend als auch öffentlich einsehbar. Diese Gegensätze in der Artikulation des ‚neuen‘ Wohnens bedeuteten jedoch keineswegs eine Beliebigkeit, vielmehr wurden die verschiedenen Raumfiguren so in unterschiedlichen Medien zueinandergefügt und einander überlagernd präsentiert, dass das Wohnen in einem als ‚modern *und* behaglich‘ inszenierten Ideal auftreten konnte, das hier mit den Begriffen einer ‚modernen Häuslichkeit‘ zusammengefasst werden soll. Das Häusliche diente als Versicherung, dass es sich in den Wohnungen der Neubauten gut wohnen ließe. Das Haus trat als

weniger materielle denn vielmehr ideelle Wunschfigur hinter (oder, je nach Blickwinkel, vor) die bauliche Realität der Wohnung und fungierte in Bildzeichen wie dem spitzen Dach als Bedeutungsträger für das familiäre Heim der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Figur eines beheimatenden Raums des Wohnens war in der Ausführung als kleines spitzbedachtes Einfamilienhäuschen durchaus konservativ. Das Moment des Einhausens jedoch sowie die Topoi umschließendes Gehäuse und beschirmendes Dach waren zentrale Elemente in den Äußerungen auch jener, die sich zu Fragen des modernen Wohnens äußerten, wobei vielfach ein Bemühen um eine diskursive Balance zwischen einer Schließung des Raums und einer Öffnung zu beobachten ist, einer Öffnung, mit der sowohl die architektonische Forderung nach Licht und Luft als auch eine Öffnung der Geisteshaltung, eine Offenheit für Zukunft und Modernität gemeint zu sein scheint. Hans Schwippert sprach beim zweiten Darmstädter Gespräch, das 1951 zum Thema „Mensch und Raum“ stattfand, vom Ideal des „leichten Gehäuses“: „Wir alle haben Sehnsucht nach dem leichten Gehäuse, nach der Helle, nach der Offenheit, nach einem Dach. [...] Sehr leicht wird es uns, Zelte zu machen dadurch, daß wir Stahl haben und Glas.“ (Schwippert in Bartning 1951, S. 87). Diese hier als Sehnsucht formulierte Gleichzeitigkeit von Leichtigkeit und Stabilität, Öffnung und Bedachung, Transparenz und Einhausung ist eines der zentralen Themenfelder der Wohnlehrmedien in der frühen BRD.

Ein wesentliches Moment für die Verbindung bzw. Harmonisierung der gegensätzlichen und teils stark aufgeladenen und hoch politisch verhandelten Zeichen und Zuschreibungen war der Topos des Schlichten, der geeignet war, beide Seiten zu bestätigen. Die Bewertung eines Raums oder eines Gegenstands als schlicht funktionierte als Wertschätzung sowohl des kleinen einfachen Hauses als auch der modernen Wohnung, des guten alten, handwerklich hergestellten wie des neu entworfenen, industriell produzierten Möbels. Der Begriff des Schlichten wurde eingesetzt zur Bezeichnung eines aufs wesentliche Reduzierten, eines Reinen, Puren, Unverfälschten, Ehrlichen und vor allem auch natürlich Richtigen.

Bezüglich der Raumfiguren war das Nest ein bedeutsames Bildmotiv zur

Verhandlung des schlichten Wohnens. In den Wohnlehrmedien fungierte es als metaphorisches Ideal des perfekten, zeitlosen und immer richtigen Wohnbaus, der absolut funktional und dennoch ganz ohne kühle Glätte war. Bilder des Nests verbanden die Figuren Haus und Wohnung miteinander und mit einer Anmutung von Natürlichkeit und familialem Raum. Die bio- und gesellschaftspolitische Konzentration auf die Familie in der Wohnlehre fand in Motiven wie dem des Nests ihre Entsprechung und naturalisierende Bestätigung. Das Nest war die Raumfigur einer breiten Naturmotivik, die das Wohnen, seine Räume und Dinge sowie seine Subjekte inklusive ihrer Beziehungen und Körper naturalisierte. Die Platzierung des idealisierten Wohnens in einen Grünraum war ein wesentliches Element in der visuellen Argumentation sowohl der modernen Wohnung als auch des traditionalistischen Hauses, wobei dieses Grün je nach Blickanweisung sowohl visuelle Anchlüsse an die internationale Architekturmoderne ermöglichte als auch die Inszenierung der Figur des traditionalistischen, ebenerdig angelegten Einfamilienhauses unterstützte.

## 5 Blickanordnungen: Der Blick von oben als ästhetisches Verfahren der Wohnlehre Medienlektüren II

Anschließend an das vorangegangene Kapitel, in dem deutlich wurde, wie das Wohnen-Lernen über komplexe Anordnungen von Betrachter/innensubjekten und (Bild-)Räumen explizit als ein Schauen-Lernen inszeniert wurde, werde ich mich in diesem Kapitel mit einer spezifischen Blickanordnung befassen, die in den Wohnlehrunternehmungen eine besondere Rolle spielte: die Perspektive von oben auf die beispielhaft eingerichteten Schauwohnräume, die verschiedene Wohnausstellungen für ihre Besucher/innen vorsahen.<sup>172</sup> Mehrfach waren Wohnungsbeispiele so in die Ausstellungsräume eingefügt, dass die Besucher/innen auf Galerien stehend auf die dachlosen Konstruktionen hinunter- und in die eingerichteten Zimmer hineinsehen konnten, wie etwa bei dem Schauhaus der Präsentation *Wir bauen ein besseres Leben* 1951 in Berlin (Abb. 89–90) oder bei den Schauwohnungen der *Interbau-Sonderschau die Stadt von morgen* 1957 in Berlin (Abb. 63). Auffällig ist zudem, dass der Blick von oben als Betrachtungsperspektive auf die Wohnräume nicht nur über den Aufbau der Ausstellungsarchitekturen, sondern oft auch in ihren anderen medialen Repräsentationen angelegt wurde. Viele Bilder, die von den ausgestellten Wohnräumen veröffentlicht wurden, greifen die Perspektive von oben, in der die Schauräume dem Ausstellungspublikum vorgeführt wurden, auf und halten eine entsprechende Blickführung auch über die Dauer der Ausstellungen hinaus fest. Ergänzt wurden diese Raumeinsichten von oben durch Übersetzungen in andere Medien wie Modellfotografien oder Pläne, durch die das Wohnen als Ordnungsgefüge erschien und Raumbilder des Wohnens mit denen der Stadt verbunden wurden.

Im Folgenden möchte ich dem Phänomen des Blicks von oben in den Wohnlehrmedien nachgehen und nach den Wissensproduktionen fragen, die mit dieser spezifischen Anordnung von betrachtendem Subjekt und (Bild-)Raum unternommen wurden. Dabei dient dieses etwas kürzer gehaltene zweite

---

172 Frühe Vorarbeiten zu diesem Kapitel finden sich in Hartmann 2010.

Medienlektüren-Kapitel nicht dazu, eine Ausstellung oder ein Exponat in extenso zu analysieren. Stattdessen versuche ich, die Prominenz der Blickperspektive von oben und ihre verschiedenen Implikationen an einem möglichst breit gefächerten Material aufzuzeigen. Berücksichtigt werden in diesem Kapitel insbesondere der Aufbau und die fotografische Dokumentation der Ausstellung *Wie wohnen?* 1949 in Stuttgart und die Präsentation der Bauausstellung *Interbau* 1957 in Berlin sowohl vor Ort als auch in den sie begleitenden Publikationen sowie des Weiteren die Schauwohnung in der Ausstellung des Deutschen Werkbunds im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg 1951.

## 5.1 Der Blick von oben als Übersetzungshilfe zwischen Plan und Raum

Ich beginne bei zwei Raum- und Bildkompositionen der Ausstellung *Wie wohnen?*, die 1949 im Landesgewerbemuseum Stuttgart zu sehen war. Eine detaillierte Vorstellung der Ausstellung findet sich in Teil II, B dieser Studie. Unter den veröffentlichten Fotografien dieser Ausstellung finden sich zwei Aufnahmen, die Schauwohnungen von oben zeigen. Es sind diese Fotografien mit einer Perspektive von oben, die neben den anderen Aufnahmen von dieser Ausstellung eine besondere Attraktivität besitzen (und in den Berichten auch entsprechend eingesetzt wurden), da sie in der Dokumentation des Publikumsblicks ein überblickendes Sehen ermöglichen und es erlauben, den Besuch der Ausstellung in besonderer Weise nachzuvollziehen und nachzuempfinden. Auf der Fotografie, die unter anderem zu einem Bericht über die Ausstellung in der Zeitschrift *Bauen und Wohnen* erschienen ist (Pütz 1950a, S. 3), sind die beiden in der Eingangshalle des Landesgewerbemuseums aufgebauten Schauwohnungen zu sehen, die in ihren Raumordnungen den von Klaus Ernst entworfenen Wohnungen einer Versuchssiedlung der Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen in Heidenheim entsprachen (Abb. 11). Die Aufnahme zeigt das geometrische Raster der Wände und die Vierecke der Fenster- und Türöffnungen, die sich in die kubische Struktur der hellen Raumelemente einfügen. Im Hintergrund sind die große Treppe der Ausstellungshalle und die davor montierten Stellwände zu sehen, auf denen Fotografien moderner Bauten aus der Schweiz und aus Schweden sowie

Planzeichnungen für die Stadt Stuttgart ausgestellt wurden.

Die zweite bekannt gewordene Fotografie einer Schauwohnung dieser Ausstellung ist eine unter anderem in der Zeitschrift *Architektur und Wohnform* (o. V. 1950b) abgedruckte Aufnahme, die von oben in Egon Eiermanns „Vierzimmer-Mindestwohnung“ blicken lässt (Abb. 12). Aus einem abgedunkelten, erhöhten Zuschauer/innenraum blicken wir in den hell ausgeleuchteten, fast wie eine Bühne wirkenden, diagonal ins Bild gesetzten Wohnraum hinunter. Die fotografische Komposition, in der starke Kontraste zwischen Licht und Schatten ein präzises Arrangement von Linien und Flächen schaffen, korrespondiert mit den Formen und der Anordnung von Eiermanns modernen Möbelstücken. Im Vordergrund des Bildes ist die Treppe sichtbar, auf der der Fotograf stand, um in den Schauraum hinunterzufotografieren.

Beide Fotografien hat Franz Lazi aufgenommen. Sie unterscheiden sich jedoch deutlich in ihrer Ästhetik, der Wahl des Bildausschnitts und dem damit verbundenen Abstand zum fotografierten Objekt. Während die beiden Schauwohnungen, die den Wohnräumen einer Heidenheimer Siedlung der Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen nachempfunden waren, aus etwas größerer Entfernung so ins Bild gesetzt wurden, dass der räumliche Gesamtzusammenhang der Wohnungen aus der relativ flachen, schrägen Perspektive von oben gut nachvollzogen werden kann, zeigt die Fotografie von Eiermanns Wohnung einen einzigen Wohnraum und lässt weitere Räume im Hintergrund des Bildes nur erahnen.

Unabhängig von diesen Unterschieden in der Anlage der Bilder erscheint jedoch zentral, dass diese Fotografien von oben auffällig anders funktionieren als die übrigen Aufnahmen der Ausstellung. Nicht nur ergänzen sie ebenerdige Raumeinsichten in Zimmerecken und Aufnahmen verschiedener Einzelmöbel um die Blickperspektive der Ausstellungsbesucher/innen, die von erhöhten Standorten in die dachlosen Kulissenbauten hineinschauen konnten, sondern sie führen die Wohnräume explizit als Ausstellungsinstitutionen vor. Im Unterschied zu den ebenerdig aufgenommenen Fotografien der Schauräume, die diese wie ‚echte‘ Wohnräume erscheinen lassen, führt der Blick durch das fehlende Dach der

Wohnungen sie als temporäre Schauarchitekturen in einer Ausstellungshalle vor. Alle Berichte über die Ausstellung betonten zwar, dass realistische Grundrisse zur Erstellung der Schauwohnungen verwendet wurden, gleichsam sollten aber offensichtlich weder der Aufbau der Ausstellung, in dem die Besucher/innen auf Galerien hinaufgeleitet wurden, um die Installationen von oben betrachten zu können, noch die Fotografien, die diese Blickanordnung übernahmen, das Auge täuschen und das Gezeigte wie ‚echte‘ Wohnungen aussehen lassen. Stattdessen wurden die Umgebung der Schauwohnungen im Ausstellungsraum und die Konstruktionselemente der Installationen sichtbar gemacht und, wie etwa durch die Treppe in der Aufnahme von Eiermanns Wohnung, prominent positioniert. Ins Bild gesetzt wurde so über den Blick von oben nicht nur die moderne Wohnung, sondern vor allem auch die Anlage, die sie als Schauobjekt vorführte und das moderne Wohnen als Lern- und Wissensfeld explizierte.

In einem solchen Blick von oben treffen, wie Manfredo di Robilant in seiner Untersuchung von Werbeanzeigen rund um das Thema Wohnen und Bauen in US-amerikanischen Wohnjournalen und Architekturzeitschriften der 1930er bis 1950er Jahren erläutert, technische mit narrativen Aspekten zusammen: „Einerseits war es möglich, ein Gebäude als Ganzes zu betrachten, durch das Zerschneiden der Trenn- und Außenwände kleinere oder verborgene Details freizulegen und unmittelbar erfassbar zu machen, wie Einbauten sich in einen Raum einpassten, andererseits konnte das häusliche Alltagsleben theatral inszeniert und repräsentiert werden.“ (Di Robilant 2014, S. 88) Die Vogelperspektive, die nicht senkrecht nach unten blickt, sondern die Szenerie schräg von oben überschaut, ist in der Lage, die Raumtiefe, die Dreidimensionalität der Installationen sichtbar zu machen und dabei gleichzeitig die planerischen Anordnungen der Räume offenzulegen, die sich aus der ebenerdigen Betrachtungsposition nicht so leicht erschließen lassen. Damit funktionieren die von oben gezeigten Räume wie eine Übersetzungshilfe zwischen Raumwahrnehmung und Planlesen.

Viele Ausstellungen und ihre Publikationen kombinierten Raumeinsichten bzw. Fotografien eingerichteter Wohnräume mit Grundrissplänen in dem Bemühen,

die Betrachter/innen darin zu schulen, in dem einen Medium jeweils auch das andere erkennen und mitdenken zu können, also aus einem Plan einen Raumkasten, eine dreidimensionale Wohnung herauslesen und andersherum ein eingerichtetes Zimmer als Raumordnung begreifen zu können (u. a. Abb. 75). Die Plan-Ästhetik in den Visualisierungen der Wohnräume mittels des Blicks von oben in den Medien der Nachkriegsmoderne schließen, wie di Robilant ausführt, an das Verständnis der Plansicht als Fundament von Rationalität und Modernität bei Vertreter/innen des Bauhauses, De Stijls und verwandten anderen Architektur- und Designkreisen an (di Robilant 2014, S. 95). Die Annahme, der Blick von oben auf wohnräumliche Anordnungen befähige auch zum Lesen von Raumplänen, spielte etwa in der Konzeption der Ausstellung des Deutschen Werkbunds im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg 1951 eine wichtige Rolle. Die Schauwohnung war, wie in Kapitel 4.7 beschrieben, auf zwei Ebenen angelegt. Unten waren Wohnraum, Küche und Bad eingerichtet, auf der darüber als Galerie in den Raum eingezogenen Brücke oben befand sich das Schlafzimmer, von dem aus die Besucher/innen in den großen Wohnraum hinunterschauen konnten. Dieses Raumarrangement sollte, wie Hassenpflug in seinem Text zur Ausstellung erklärt, den Besucher/innen die Möglichkeit geben, von oben in den Wohnraum hinunterzuschauen, um ein Lesen der präsentierten Raumordnungen zu üben (Hassenpflug 1951c). Und auch auf der ersten, seitenfüllenden Fotografie zu dieser Ausstellung in dem ihr gewidmeten Heft der Zeitschrift der Landeskunstschule (Hassenpflug 1951b) lassen sich diese Raumordnungen nachvollziehen. Sie zeigt den Blick vom Schlafzimmer hinunter in den Wohnraum (Abb. 31). Zu sehen ist der Esstisch, gedeckt mit Frühstücksgeschirr für vier Personen, und die Wohn-Sitzecke mit zwei Sesseln, einem Hocker, einem niedrigen Tisch und dem Sofa-Bett, das mit einem Überwurf und zwei Kissen für eine Nutzung als Sitzgelegenheit hergerichtet ist. Die Perspektive von oben zeigt Hassenpflugs Baukastenmöbel als einfache quadratische und rechteckige Formen, die in der Grundfläche des Raums angeordnet sind. Während die Möbel der Wohn-Sitzgruppe locker arrangiert sind und die zwei scheinbar zufällig auf dem Sofa-Bett platzierten Kissen und ein aufgeschlagenes Buch auf dem niedrigen Tisch von einer Bewohner/innenschaft zu erzählen

scheinen, ist der Frühstückstisch viel formaler gestaltet. Genau ausgerichtet auf rechteckigen Tischsets werden die schnörkellosen runden Formen der weißen Arzberg-Geschirrstücke in der Perspektive von oben zu weißen Kreisen, die sich gleichmäßig auf dem Tisch verteilen. Im Blick von oben auf die verschiedenen Anordnungen des Wohnens sah Hassenpflug eine ideale Vorbereitung für das Lesen von Grundrissplänen, eine Kulturtechnik, in der der Architekt die Ausstellungsbesucher/innen ebenfalls unterrichten wollte. Hassenpflug erklärte zur Raumanordnung der Ausstellungsinstitution und zu den Grundrisszeichnungen verschiedener Wohnungen in Hamburger Sozialwohnbauten, die er im Durchgang unter der oberen Etage der Schauwohnung aufgehängt hatte: „Man hat von der Galerie aus die Möglichkeit, den Grundriß des Wohnzimmers von oben zu betrachten. Das Lesen von Grundrißzeichnungen, wie sie vom sozialen Wohnungsbau hier unter der Brücke gezeigt werden, wird dadurch jedem leichter gemacht.“ (Hassenpflug 1951c) Hassenpflug sprach in seinem Text zur Ausstellung also nicht nur darüber, welche Raumordnungen er angelegt hatte, sondern auch, wie ein ideales Lesen davon stattfinden könne und solle und vor welchem städtebaulichen Hintergrund die gezeigte Wohnung zu verstehen war. In der Zusammenschau der Rauminstitution und Hassenpflugs Erläuterungen zeigt sich hier erneut, wie genauestens konstruiert die Anordnung des Betrachter/innenblicks in den Wohnausstellungen war.

Das ‚richtige‘ Wohnen als Wissen über räumliche Ordnungen wurde auch an den Plantischen der Wohnberatungsstellen und ihren miniaturisierten dachlosen Modellwohnungen geübt, bei denen aus der Supervision ein Mit-mach-Spiel wurde, in dem die Besucher/innen von oben in die verkleinerten Wohnräume hineingreifen und die Möglichkeiten verschiedener Möbelanordnungen wie in einer Puppenstube ausprobieren konnten (Abb. 101–102). Auch unter den Musterkisten, wie sie der Deutsche Werkbund und einige andere Institutionen in den 1950er Jahren als Unterrichtsmaterialien an Schulen verliehen, gab es eine dachlose Miniaturwohnung, deren Raumordnungen im spielerischen Umgang des eigenen Auf- und Zusammenbaus und Einrichtens erlernt werden sollten. Während die anderen Lehrkästen mit Geschirr, Besteck, Gläsern oder Vasen befüllt waren, befand sich im „Musterkasten Nr. 5“ der Bausatz für ein

„Einfamilienhaus“, bestehend aus einem Grundriss, hölzernen Steckelementen, aus denen die Wänden der Modellarchitektur zusammengesetzt waren, und ein paar Miniaturmöbeln, mit denen das Modellhaus eingerichtet werden konnte (Nerdinger 2007, S. 283). Die Verbindung von architektonischem Raumwissen und Spiel, die eine Geschichte in Gestalt von Puppenhäusern und Modellbaukästen hat (di Robilant 2014), war in den Lehrmaterialien des ‚richtigen‘ Wohnens kein freies Ausprobieren, sondern eine visuelle und physische Auseinandersetzung mit vorgegebenen Raumstrukturen. Geübt wurde insbesondere die Übersetzung von Grundrissen in dreidimensionale Gebilde, so dass sich das Planwissen, das der Blick von oben herstellte, in den Raumkörper übertragen ließ und auch die architektonische Gestalt der Wohnung bzw. des Hauses als Anlage einer Ordnung verstanden werden konnte.

## 5.2 Der Blick von oben auf das Wohnen in der grünen Stadtlandschaft

Die Perspektive von oben diente in der Wohnlehre nicht nur dazu, das Innere des Hauses sichtbar zu machen, sondern auch dazu, das ‚gute‘ Wohnen im Raumkontext der grünen Stadtlandschaft zu präsentieren. Für die Visualisierung der in Kapitel 2.1.4 diskutierten Verbindungen von Urbanität und Landschaftlichkeit erweist sich der Blick von oben als bedeutsames Verfahren. Mehrere Ausstellungen boten ihren Besucher/innen spezielle Blickpunkte in ihren Aufbauten an, die die Wohnungen in den räumlichen Zusammenhang grüner Siedlungsanlagen stellten. So war der Parcours durch die Wohnungsschau *Die heutige Wohnung* auf der Bauausstellung *Constructa* in Hannover 1951 so angelegt, dass die Besucher/innen, bevor sie die ausgestellten Wohnungen und ihre Möblierungen besichtigten, zunächst von einer Galerie auf den sogenannten „Wohnhof“ hinunterblickten, um den herum die eingerichteten Schauwohnungen angeordnet waren (Abb. 16–17). Von diesem erhöhten Standpunkt lasen sich die Wohnungen in ihrer Anordnung um die begrünte Hallenmitte wie eine Wohnsiedlung mit kleinen Vorgärten und gemeinschaftlichen Grünflächen, an denen entlang die Wege durch die Schau verliefen. Auf der *Interbau* 1957 in Berlin wurde sogar die reale Neuanlage einer Wohnsiedlung von oben betrachtbar

gemacht: Sowohl von einem Schaukran als auch von einem Sessellift aus, die für die Dauer der Ausstellung auf dem Gelände aufgebaut worden waren, konnten die Besucher/innen auf das Westberliner Hansaviertel hinunterblicken (Abb. 59). In dieser Übersicht konnten die bereits errichteten Wohnbauten als Elemente der ‚aufgelockerten‘ und ‚durchgrünter‘ Siedlung erfahren werden.

Die Neubebauung des Hansaviertels war allerdings zum Zeitpunkt der Bauausstellung noch lange nicht abgeschlossen und neben verschiedenen Länder- und Sonderschauen war im Sommer 1957 in erster Linie eine große Baustelle mit zum Teil fertiggestellten, zum Teil noch im Bau und zum Teil erst in der Planungsphase befindlichen Wohnbauten zu besichtigen. Eine große Rolle für die überzeugende Vermittlung der Neugestaltung des Hansaviertels kam daher den Publikationen zu, die zur *Interbau* herausgegeben wurden. Neben dem Katalog der Bauausstellung waren zentrale Veröffentlichungen vier großformatige, fast quadratische Hefte mit dem Titel *Interbau Berlin 57. Wiederaufbau Hansaviertel Berlin*, die der Bund Deutscher Architekten BDA gemeinsam mit dem Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin herausgegeben hatte (Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin/BDA 1957). Auf je circa 60 Seiten (plus Werbeseiten) stellten sie die Planungen zur Neubebauung vor und illustrierten sie mit zahlreichen Plänen, Luftbildern und Modellfotografien.<sup>173</sup> Die Hefte sind dabei so angelegt, dass im

---

173 Jedes der vier Hefte hat einen thematischen Schwerpunkt, dem jeweils die ersten Seiten der Publikationen gewidmet sind. Danach folgen die Präsentationen der geplanten Bauten, wobei sowohl die Gebäude als auch ihre Architekten vorgestellt werden, zumeist auf je zwei Doppelseiten. Hier finden sich in der Regel Kurzbiografien und Porträtaufnahmen der Entwerfer mit Erläuterungen zum Baukonzept, eine Modellfotografie des Gebäudes, ein Grundriss, eine Modellaufnahme des Viertels, in der das jeweilige Gebäude hervorgehoben ist, und manchmal noch eine Zeichnung. Der Themenschwerpunkt von Heft 1 ist die Stadtplanung des Viertels. Darauf folgt in Heft 2 ein Schwerpunkt zum Einfamilienhaus, außerdem werden hier die Bücherei und die Schule vorgestellt. Heft 3 befasst sich mit dem Straßenbau im Hansaviertel und dem Bau der U-Bahnlinie sowie mit dem Bau der Kongresshalle. In Heft 4 geht es um die Grünflächengestaltung der Neubausiedlung. Außerdem wird hier Le Corbusiers Wohnbau vorgestellt, der nicht im Hansaviertel, sondern aufgrund seiner Größe an einem anderen Westberliner Standort errichtet wurde, sowie die temporäre Ausstellungshalle von Karl Otto, Frei Otto und Günther Günschel, in der die Sonderschau *die Stadt von morgen* gezeigt wurde. Dieses letzte Heft beinhaltet des Weiteren verschiedene Erläuterungen zu bautechnischen Fragen, viele Fotografien der großteils noch im Bau befindlichen Neubauten zum Zeitpunkt Anfang Mai 1957 und abschließend einen Plan des Ausstellungsgeländes. Da nicht alle geplanten Wohnhäuser gebaut wurden, stimmen die in diesen Heften abgedruckten Pläne an einigen Stellen nicht mit der tatsächlichen Bebauung des Viertels überein.

Durchblättern sowohl über den Text als auch vor allem über die Bilder von einer positiv konnotierten, naturalisierten Entdichtung der Stadt erzählt wird, die zunächst als Kriegsfolge und dann als Ergebnis daran anschließender Planungen präsentiert wird.

Alle vier Hefte beginnen mit demselben Bildmotiv auf der Titelseite: In eine modernistische grafische Gestaltung mit schwarzem Hintergrund sind zwei angeschrägte viereckige Bildflächen eingefügt, farbig getönte Fotografien (Abb. 64). Die Farbtonung variiert von Heft zu Heft, abgesehen davon sind die Fotografien auf allen vier Titelblättern identisch. Links oben ist jeweils eine Luftbildaufnahme des Hansaviertels nach dem Krieg zu sehen. Gebäude sind darauf nur noch wenige zu erkennen, die Kriegsrüinen scheinen abgetragen und die Straßen führen durch ein Gebiet, dessen Erscheinungsbild eher an landwirtschaftliche Felder denn an eine Großstadt denken lässt. Das zweite Bildfeld, das jeweils rechts unten in der Seitengestaltung platziert ist und mit der Luftbildfotografie sowohl über die sich berührenden Ecken der Bilder verbunden ist als auch über die Linienzeichnung eines aufwärtsstrebenden weißen Dreiecks, das über die beiden Bilder gelegt ist, zeigt in etwa denselben Ausschnitt der Stadt aus einer ähnlichen Perspektive, allerdings als Fotografie eines Modells, das die geplante Neubebauung des Viertels nachvollziehbar macht. In der Leserichtung der Titelblätter von links oben nach rechts unten wird so die Entwicklung von der durch den Krieg entleerten Stadt zum Siedlungsneubau visualisiert. Ins Bild gesetzt wird ein Prozess, in dem nicht nur der leere Stadtboden (wieder) mit Gebäuden bestückt wird. Durch die Gegenüberstellung der Luftbildfotografie des stark zerstörten Stadtteils mit der Aufnahme des Bebauungsmodells erhält vor allem die ästhetische Gestalt der Stadt mit ihren Linien und Flächen auf einmal Klarheit. Der vorgeführte Blick von oben zeigt nicht nur, wie die Stadt neu bebaut wird, sondern lässt sie auch scharf umrissen und klarer lesbar erscheinen.

Die Innenseiten der Hefte führen diese visuelle Rhetorik einer Bereinigung und Neustrukturierung der zu bebauenden Bodenfläche mittels des Blicks von oben fort. Die ersten Seiten von Heft 1 sind dem Thema Stadtplanung im Hansaviertel gewidmet (Abb. 65–68). Es beginnt mit einer bildhaften Globalisierung des Blicks

von oben: Vor einem Himmel mit kleinen Schönwetterwolken ist in einer Fotomontage ein Globus montiert, auf dem ein Bereich hell hervorgehoben ist, in dessen Mitte sich Berlin befindet. Die Neubebauung des Hansaviertels wird als Ereignis von internationaler Bedeutung präsentiert. Mittels eines Ausschnitts dieser Weltkugel auf der folgenden Heftseite und einer danach folgenden Karte Westberlins wird der Blick der Leser/innen in mehreren Schritten und über den Verlauf mehrerer Seiten ins Hansaviertel hineingezoomt. Das Hansaviertel wird dann mit drei Planzeichnungen visualisiert, die auf unterschiedliche Zeitpunkte bezogene Momentaufnahmen festhalten: Auf dem ersten Plan ist die Vorkriegsbebauung des Viertels eingezeichnet, auf dem zweiten sind (in Gelb) die nach dem Krieg noch unversehrten Gebäude markiert, der dritte Plan zeigt die projektierte Neubebauung des Gebiets. Ergänzt werden diese drei Pläne durch je eine kleine Fotografie, wobei zu den beiden Plänen, die die Vorkriegsbebauung des Viertels bzw. seine projektierte Neubebauung im Rahmen der Bauausstellung kartieren, fotografische Blicke von oben gestellt werden, während der Plan, aus dem die Kriegszerstörungen hervorgehen, mit einer Fotografie versehen ist, die diese Perspektive umkehrt und die zerbombte Stadt von einer am Boden befindlichen Blickposition aus vorführt. Hier wird der Blick an auf dem Boden liegenden Trümmerteilen im Bildvordergrund vorbei zu den Ruinen der zerstörten Gebäude hinaufgeführt. Wo die Zerstörungen auf dem dazugehörigen Plan das Viertel entleert wirken lassen, zeigt die Fotografie aus der Perspektive von unten die Trümmer, die den Stadtraum verstellen und unlesbar machen. Mit diesen beiden in gewisser Weise gegensätzlichen Visualisierungen der zerstörten Stadt wird die bereits in Kapitel 2.1.1 beschriebene Dopplung illustriert, in der die Stadt nach 1945 sowohl als in sich zusammengefallen, zerstört und dabei voll chaotischer Materialität beschrieben wird als auch gerade aufgrund der Zerstörungen als leere, für eine grundlegende Neuplanung und Neubebauung bereitstehende Fläche fantasiert wird. Der Blick von oben dient dabei dazu, die Stadt als lesbaren Plan vorzuführen, den Raum in seiner kartografischen Flächigkeit intelligibel werden zu lassen, so dass sich die Möglichkeit und die Notwendigkeit einer Neubebauung scheinbar von selbst erklären.

Die drei Pläne sind in der Seitenabfolge so montiert, dass der erste und der dritte

Plan, also die Visualisierungen der Vorkriegsstadt und der zukünftigen Stadt, direkt aufeinanderliegen und wie ein Wechselbild funktionieren, bei dem zwischen den beiden Versionen, also der dichten Vorkriegsbebauung und der aufgelockerten Neubebauung des Viertels hin- und hergeblättert werden kann. Im Moment des Umblätterns zerstreuen sich dabei die schwarzen Felder, die im ersten Plan dicht aneinanderliegend die alte Blockrandbebauung anzeigen, in das lockere Muster der geplanten freistehenden Neubauten. Das helle Türkisgrün, das auf der Karte der alten Bebauung auf das Parkgebiet des Tiergartens beschränkt ist, fließt im neuen Hansaviertel auch in den Rest des Areals und legt sich um alle Wohnbauten herum. Als Untergrund und Rahmung der Wohngebäude in der neuen Stadt wird eine große Grünfläche vorgeführt, deren planvolle Anlage, wie sie etwa auf der ein paar Seiten später folgenden Modellfotografien zur Grünflächengestaltung des Viertels expliziert wird, die Stadt mit Elementen des Landschaftlichen ins Bild setzt. Der Blick von oben dient dabei dazu, erstens die räumlichen Strukturen des Wohnens in einen urbanen Kontext zu stellen und zweitens diese Urbanität als eine weite, lichte und grüne Landschaft auszuweisen. Die Fotografien der Modelle für die Neubebauung führen den Blick aus unterschiedlich steiler oder flacher Vogelperspektive an Bäumen im Vordergrund vorbei zu den hellen Modellbauten vor einem ruhigen Horizont ohne jede Andeutung der restlichen Stadt. Mit der Bildmontage, die eines der Modelle ähnlich wie den Globus zu Beginn der Publikation vor einem Himmel platziert, wird das Fehlen der Stadt, die auch aus den vorangegangenen Plänen herausgeschnitten war, besonders deutlich (Abb. 69 rechts).

Im weiteren Verlauf des Hefts dringt der Blick von oben ins Innere der Gebäude ein – und wird dabei nach den Siedlungsplänen, Luftaufnahmen und Modellfotografien in ein weiteres Medium übertragen: den Gebäudegrundriss. Jedes Gebäude, das im Hansaviertel gebaut werden sollte, wurde mit der Fotografie eines Modells oder einer Zeichnung und einem Grundriss präsentiert. Außerdem findet sich zu jedem Gebäude ein kleiner Ausschnitt aus einer Fotografie des Siedlungsmodells, auf denen das jeweilige Gebäude farbig hervorgehoben und durch einen Kreis markiert ist. So werden die unterschiedlichen Größenordnungen der vorgeführten Blicke auf die Siedlung und auf die einzelnen

Gebäude als lediglich verschiedene Blickdistanzen auf dieselben (bild-)räumlichen Anordnungen verständlich gemacht. Präsentiert wird eine umfassende bauliche und dabei immer auch sozial gedachte Ordnungsstruktur, die in einem fortlaufenden Zoom vom Außenraum der Stadt in den Innenraum der Wohnung führt. Durch die Anordnung in der Publikation werden die verschiedenen Medien zueinander ins Verhältnis gesetzt und die moderne Wohnung als kleinste räumliche Einheit der landschaftlichen Stadt artikuliert.

### 5.3 Dachlose Wohnräume. Zu ästhetischen Verbindungen verschiedener panoramatischer Raumeinsichten

Band 1 der vierteiligen *Interbau*-Heftreihe endet mit der Präsentation des Wohnhauses von Alvar Aalto, das über die Fotografie eines von oben aufgenommenen Modells einer Etage des Hauses visualisiert wird (Abb. 70). Die nach oben geöffneten Räume dieses Modells, das durch die Fotografie in einen Plan konvertiert wird, führen den gerasterten Flächenraum, der am Beginn des Heftes mit den Plänen der Stadt angelegt wurde, im Bild des Wohnraums fort. Mit dem Blick auf diese medialen Verbindungen halte ich es für wesentlich, die Einblicke in die Innenräume des Wohnens aus erhöhter Perspektive in den Wohnausstellungen und die Bebilderungen ihrer Publikationen zusammenzudenken mit Bildern, die den Außenraum der Stadt von oben zeigten.<sup>174</sup>

Ich möchte dafür argumentieren, den Blick von oben ins Interieur, wie ihn die Wohnlehrmedien an so vielen Stellen installierten, im Kontext bestimmter anderer Aufnahmen zu sehen, die zur etwa selben Zeit die Innenräume des Wohnens

---

174 Die (wenigen) Untersuchungen, die sich, vorwiegend mit kunst-, architektur- oder kulturwissenschaftlicher Ausrichtung, mit dem Blick von oben befassen, analysieren zumeist entweder Bilder, die den landschaftlichen oder urbanen *Außenraum* von oben inszenieren (Dorrian/Poussin 2013b), oder, deutlich seltener, Perspektiven in Wohn*innen*räume (di Robilant 2014). Auch wenn die Bedeutsamkeit der Luftbildfotografie für die Planung und Umsetzung des Wohnbaus mehrfach herausgearbeitet wird – etwa bezogen auf das Luftbildarchiv von Speers ‚Arbeitsstab für den Wiederaufbau der deutschen Städte nach dem Kriege‘, das während des Zweiten Weltkriegs für den geplanten Wiederaufbau danach angelegt wurde (Chmielewska 2013), oder bezogen auf *les grands ensembles*, die französischen Neubausiedlungen der Nachkriegszeit, die eine beeindruckende fotografische Dokumentation durch Luftaufnahmen des Ministère de la Reconstruction et de l’Urbanisme und des Ministère de la Construction erhielten (Poussin 2013) –, fehlen Untersuchungen, die den Blick von oben gerade in seinen Verknüpfungen außen- und innenräumlicher Visualisierungen berücksichtigen.

ebenfalls durch das fehlende Dach einsehbar machten und die Ordnungen seiner Grundrisse vor Augen führten: die Luftaufnahmen der kriegszerstörten Städte, die insbesondere die durch Bomben abgedeckten Häuser zeigten und die Architekturen des Wohnens als verschachteltes Raster aus Wänden sichtbar machen. Ich halte es für wichtig, diesen Bildkontext in einer Untersuchung des ausgestellten Wohnens und seiner medialen Präsentationen nach dem Zweiten Weltkrieg zu reflektieren. Die Konstruktion eines Blicks von oben auf und in die ausgestellten Wohnräume ist, so die hier aufgestellte These, in der Auseinandersetzung mit diesen Bildproduktionen zu sehen, die das Haus und die Wohnung als dachlosen und von oben einsehbaren Ort präsentieren. Um die räumlichen Praktiken und Wissensbildungen des Blicks von oben untersuchen zu können, sind, so argumentieren auch Mark Dorrian und Frédéric Poussin, die unterschiedlichen, einander gegenseitig begleitenden Bildproduktionen in ihren Bezugnahmen zu berücksichtigen (Dorrian/Poussin 2013a).<sup>175</sup>

Der Blick von oben ist grundsätzlich einer, der eng mit den aviatorischen Seherfahrungen des Fliegens zusammenhängt. Christoph Asendorf zitiert in seinem Buch zur Entwicklung der Luftfahrt und ihren Auswirkungen auf die Kunst und Kultur der Moderne einen Aufsatz mit dem Titel „Luftschiffahrt und Architektur“, der 1909, also wenige Jahre nachdem die ersten Motorflüge gelungen waren, in der *Frankfurter Zeitung* erschien. Darin geht es unter anderem um das Dach des Hauses, das durch die Flugerfahrung einen neuen Wert erhält. Das Dach bekommt „frontalen Wert. Die Dächer werden zu Fronten“ (Fritz Wichert zit. n. Asendorf 1997, S. 2). Diese durch die Blickrichtung von oben entstandene „fünfte Ansicht“ (ebd.) wird in den Luftangriffen des Zweiten Weltkriegs wortwörtlich zur Front, zur angreifbaren Kriegsfront. Über Deutschland „[a]bgeworfen wurden zwei Tonnen schwere Luftminen, die Druckwellen erzeugten, um Dächer abzudecken“ (Kopietz 2010). Freilich ging es dabei nicht um ein Zur-Schau-Stellen des Wohnens, sondern um eine Kriegsmaßnahme. Dennoch sind die Bilder, die diese Art der Kriegsführung hervorgebracht hat, also jene Fotografien aus der Vogelperspektive auf die Ruinen zerbombter Häuser, als visuelle

---

175 Siehe zum Medium der vertikalen Luftfotografie auch Dorrian 2007.

Erfahrung derer, die nun das richtige Wohnen lernen sollten, zu berücksichtigen. Fotografische Aufnahmen der Städte von oben, die die ‚Häuser-Massen‘ der ‚labyrinthischen‘ Stadt bzw. das Ausmaß der Kriegszerstörungen zeigten, sowie diverse Planzeichnungen, die – ebenfalls aus der Vogelperspektive – eine geordnete, gegliederte ‚Stadt von morgen‘ imaginierten, bildeten das visuelle Material des bereits in Kapitel 2.1 angesprochenen Diskurses der letzten Kriegs- und ersten Nachkriegsjahre, in dem die Zerstörungen durch diese Bomben nicht als Verlust von zu erhaltenden Strukturen, sondern als Chance gelesen wurden, die Städte von Grund auf neu zu planen und aufzubauen.<sup>176</sup>

## 5.4 Gemeinsames Raumlesen und die panoptische Sichtbarkeit des Wohnens

Dem alles überschauenden panoramatischen Blick ist eine machtvolle Stellung inhärent. Seine Wahrnehmungsmöglichkeiten und seine Raum- und Bildproduktionen sind in der westlichen Moderne mit einer weißen männlichen Subjektposition verknüpft (Hentschel 2004, S. 115; Nierhaus 2002, S. 118), deren Stabilität in einer stetigen Re-Inszenierung gesichert wird, die auch in den Medien der Wohnlehre an diversen Stellen aufgeführt wird. Die machtvolle Geste des Planers, der den Boden der Stadt mit seinen Entwürfen formatiert, wird etwa in den Heften zur *Interbau* in Szene gesetzt, wo die Wohnbauten vor allem über die Porträts der Architekten vorgestellt werden, die auf vielen Fotografien mit den vor ihnen ausgebreiteten Plänen oder Modellen gezeigt und dabei sowohl in ihrer

---

176 Fotografien der Städte von oben in Vorbereitung einer geplanten Neuordnung städtischer Strukturen wurden in großer Zahl bereits während des Zweiten Weltkriegs aufgenommen. Für die Planungen des von Albert Speer geleiteten ‚Arbeitsstabs für den Wiederaufbau der deutschen Städte nach dem Kriege‘, der den Wieder- und Neuaufbau der deutschen Städte koordinieren sollte, die bereits zerstört worden waren oder mit deren Zerstörung während des Kriegs man noch rechnen musste, waren Luftaufnahmen als Arbeitsmaterial angedacht gewesen. Im Bildarchiv Foto Marburg befinden sich heute über 3.300 Stadtaufnahmen aus der Vogelperspektive, auf denen die Strukturen zahlreicher Städte des Deutschen Reichs und der während des Zweiten Weltkriegs annektierten Gebiete festgehalten wurden, um einen raschen, auf die nationalsozialistischen Planungsvorhaben ausgerichteten Aufbau nach Kriegsende zu ermöglichen. Den Hinweis auf dieses Luftbildarchiv Deutscher Städte habe ich einem Text über die Fotografien entnommen, die Mitglieder der Deutschen Luftwaffe von Warschau gemacht hatten (Chmielewska 2013, S. 233 und Anm. 17). Auf der Website des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg sind Bilder aus diesem Bestand einsehbar: <https://www.uni-marburg.de/de/fotomarburg/bestaende/uebernahmen/luftbildarchiv>, 13.3.2023.

Autorschaft über die Entwürfe bestätigt als auch mit einem herrschaftlichen Blick ausgestattet werden (Abb. 71).

Michel de Certeau beschreibt den Blick von oben als eine lustvolle Empfindung von Wissen, eine „Ekstase“, die in der Fiktion einer Sichtbarkeit und Lesbarkeit dessen bestehe, was ansonsten unverständlich, wirr und undurchsichtig bleibe, solange es nicht aus der distanzierten panoramatischen Sicht betrachtet werden könne (Certeau 1988, S. 179–182). Er beginnt das Kapitel zum „Gehen in der Stadt“ in seinem Band *Kunst des Handelns* mit einer Passage über den Blick von „der Spitze des World Trade Centers“ auf Manhattan hinunter, das sich, sobald der Körper des Schauenden dem „mächtigen Zugriff der Stadt entrissen“, „nicht mehr von den Straßen umschlungen“, „nicht mehr Spieler oder Spielball“ der Stadt und ihrer Bewegungen sei, in einen lesbaren Text verwandele (ebd., S. 180). Das Vergnügen der (vermeintlich) absoluten Erkenntnis ist also das Moment des Entzogeneins, und zwar in Bezug auf jenen Raum, in dessen Zusammenhängen man sich normalerweise bewegt. Die geordnete Stadt, die durch den panoramatischen Blick ermöglicht und kreiert wird, bleibe aber immer Fiktion, „ein ‚theoretisches‘ (das heißt visuelles) Trugbild, also ein Bild, das nur durch ein Vergessen und Verkennen der praktischen Vorgänge zustande kommt“ (ebd., S. 181). Die Stadt behalte immer ihre beiden Gestalten, die labyrinthische, unverständliche und die des lesbaren Texts, des geordneten Raumgefüges als Bild, das sich nur im Blick desjenigen produzieren lasse, der „sich aus den undurchschaubaren Verflechtungen des alltäglichen Tuns heraushalten und ihm fremd werden“ könne (ebd.). Der mit der Stadt, ihren Räumen, Bewegungen und Politiken verwobene Körper scheint sich im Emporsteigen zum bloßen Ort des Blickpunkts aufzulösen – eine Beschreibung, in der sich die vergeschlechtlichte Gegenüberstellung einer körpergebundenen und körperbindenden Masse auf der einen Seite und einem blickendem, körperlosen Logos auf der anderen widerspiegelt.

Die Wohnlehrunternehmungen machten den machtvollen Blick von oben auf die Raumanlagen des Wohnens und der Stadt für alle zugänglich. Sie ließen Ausstellungsbesucher/innen auf Galerien hinaufsteigen, damit sie in möblierte Wohnräume hinunterschauen konnten, sie ließen die Menschen in einer Sesselbahn über

ein Neubaugebiet schweben, von der aus sie die Anordnung von Bauten, Straßen und Grünräumen überblicken konnten (Abb. 59), und sie ergänzten die Raumerfahrung der Betrachter/innen, die diese beim Durchlaufen der ausgestellten Schauwohnräume machen konnten, um Pläne und Übersichtsbilder verschiedenster Größenordnung. Wesentlich dabei erscheint nicht nur das Blickfeld, das in der Perspektive von oben eröffnet wird, sondern auch die Inszenierung eines gemeinsamen Schauens, die den Blick von oben als „soziale Integration“ der Bevölkerung in die Neuordnungen des Raums von Stadt und Wohnen nach dem Krieg vorführt (Nierhaus 2002, S. 128). Der machtvolle Blick, die Supervision kann von allen einmal eingenommen werden, für alle wird der Raum von temporär zu besetzenden Blickpunkten verständlich, lesbar, ruhig und klar. Alle können in diesem Schauen Teil jener Gemeinschaft werden, deren Mitglieder die Raumordnungen verstanden haben, jener Gemeinschaft, der sich das Gesehene, wie Nierhaus ausführt, erschließt als eine „sinnvolle Stadterzählung, die zur optimistischen Identifikation mit der eigenen Wiederaufbau-gesellschaft [...] anregt“ (ebd.).

Der Blick von oben potenzierte den panoptischen Charakter der Wohnlehrunternehmungen. Die Supervision des Blicks von oben schuf noch expliziter als die übrigen Zurschaustellungen des Wohnens einen „bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustand“, wie ihn Foucault als Mechanismus des Panopticons beschreibt (Foucault 1977, S. 258). Allerdings handelte es sich dabei um einen Sichtbarkeitszustand, der nicht wie in der Regulations- und Überwachungsarchitektur von Jeremy Benthams Gefängnis in der Blickposition des einen Wachhabenden bestand, sondern in der Indienstnahme aller, die in den Unternehmungen und Medien der Wohnlehre sowohl an der öffentlichen Betrachtung beteiligt waren als auch ihr eigenes Wohnen mit dem beständigen gesellschaftlichen Blick darauf abgleichen mussten.

## 5.5 Ordnung im Blick. Zwischenfazit

In den Anleitungen zum ‚richtigen‘ Wohnen wird der Blick von oben als medienübergreifendes ästhetisches Verfahren eingesetzt, mit dem sowohl Stadt- als auch Wohnraum ins Bild gesetzt werden. Luftaufnahmen, Modellfotografien, Pläne

und Zeichnungen werden dabei in Ausstellungen und begleitenden Publikationen so zueinander gestellt, dass der gebaute Raum als grafische Formation von Ordnung bzw. Unordnung lesbar wird. Als visuelle Versicherung in der Argumentation einer notwendigen Entdichtung, Neustrukturierung und Neubebauung der Stadt bzw. Leerung und Neumöblierung der Wohnung präsentiert der Blick von oben die ‚gute‘ Stadt und in ihr, als ihre kleinste Einheit, die ‚gute‘ Wohnung als Produkte einer möglichst perfektionierten Raumanlage, in der sich effiziente Abläufe der Hausarbeit ebenso wie soziale, insbesondere kleinfamiliale Anordnungen scheinbar wie von selbst erklären. Dem desaströsen Raster der durch die Druckwellen der Bombeneinschläge abgedeckten Häuser stellen die Wohnlehrmedien gesäuberte Wohnraumraster entgegen, geglättete, bereinigte Strukturen, gut ausgeleuchtet und im Medium des Plans von scheinbar zweifelloser Klarheit.

Der Plan als Medium beinhaltet das Versprechen einer objektiven Sichtbarmachung des Wissens über die Ordnungen des Raums. Der Plan (lat. *planum*) benennt die Ebene; als Adjektiv bedeutet plan nicht nur flach, sondern auch glatt. Mit dieser Glätte, die sich sowohl in der Zweidimensionalität des Mediums auszudrücken scheint als auch vor allem im Bereinigtsein des Grundrissplans von allen Elementen, die seine auf optische Transparenz ausgerichtete Gestaltung stören würden, ist die Vorstellung einer Objektivität des Mediums verbunden.<sup>177</sup> Die indexikalische Anmutung, die die Linien und Felder des Plans so erscheinen lässt, als bilde er nur ab, was ohne ihn bereits sei, darf jedoch nicht übersehen lassen, dass sein zweidimensionales Bild an der Konstruktion des Raums immer maßgeblich mitbeteiligt ist. „Denn Karten und Pläne zeichnen Gebiete ja nicht nur nachträglich auf, sondern haben auch präskriptive Funktionen“ (Peters 2011, S. 197). Die Perspektive von oben bzw. die Medien, in denen diese Perspektive eingesetzt wird, zeigen die Ordnungen des Wohnens nicht einfach nur, sie generieren sie. Dabei werden in einigen Fällen die nur temporär montierten Ausstellungsarchitekturen der Installationen dauerhaft sichtbar gemacht und das

---

177 In dem von Uta Pottgiesser, Thomas Kessler, Jörg Breuer und Verena Wriedt verfassten Lehrbuch zu *Architektur und Plandarstellung* heißt es beispielsweise, Raum werde objektiv messbar im Grundriss (und seinen bildlichen Ergänzungen Aufriss und Schnitt) und „[d]ie jeweils zwei Dimensionen der Zeichnung machen die Abmessungen der drei Dimensionen der Wirklichkeit deutlich ablesbar“ (Pottgiesser et al. 2007, S. 17).

vorgeführte Wohnen als Lehr- und Lerninhalt dadurch explizit, wohingegen die Konstruiertheit der durch eben diesen Blick von oben generierten Raum-, Ding- und Subjektanordnungen manchmal unsichtbar bleibt. Die Möglichkeit, den panoramatischen Blick, der Übersicht, Erkenntnis und Verstehen verspricht, mittels erhöhter Standorte in den Wohnausstellungen und der Verknüpfung von Raumeinsichten mit Modellfotografien, Stadtplänen und Grundrissen einzunehmen, wird mit dem Gefühl der Verantwortung und der Handlungsfähigkeit bezüglich des Wieder- bzw. Neuaufbaus städtebaulicher und wohnräumlicher Strukturen verbunden.

Die bis hierhin angestellten Überlegungen zum Blick von oben als bedeutsamer Perspektive und Schauanleitung der Wohnlehrmedien nach dem Zweiten Weltkrieg sollen als Vorbereitung für das nächste Kapitel dienen, in dem ich mich unter anderem ausführlich mit einer Installation befasse, die eine Wohnungseinrichtung von schräg oben zu sehen gibt. Dabei werden verschiedene bereits angesprochene Themenfelder weiter diskutiert, so etwa die Visualisierung des nach dem Krieg neu zu bebauenden Bodens, die darin angelegten Raumordnungen und die Konstruktion einer Aufbaugemeinschaft, die sich in der Beschäftigung mit dem ‚richtigen‘ Wohnen artikuliert.

## **6 Möblierungen: Wohnung, Haus und Heim(at) einrichten mit Wohnkultur-Sozialwerk-Möbeln Medienlektüren III**

Das Kapitel *Möblierungen* baut auf den beiden vorangegangenen Analysekapiteln auf. Ich werde hier die Diskussion der Raumfiguren von Haus und Wohnung fortsetzen und erweitern um die Verhandlung weiterer, damit in Verbindung stehender Themen wie Heimat, Gemeinschaft, Zugehörigkeit, Familie, Nation, Neuanfang, Aufbau und Schutz. Jedoch steht dabei nicht der Wohnraum, sondern seine Einrichtung im Fokus. Das Materialspektrum wird dafür etwas enger gefasst als bisher. Alle Medienstücke, die in den folgenden Abschnitten analysiert werden, sind durch ein spezifisches Mobiliar miteinander verbunden: Es sind die sogenannten Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel, ein System einfacher Modulumöbel, produziert durch die Arbeitsgemeinschaft WK-Sozialwerk, die sich 1949 in einer Zusammenarbeit der Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur e. V. mit dem Sozialwerk für Wohnung und Hausrat gegründet hat. Die Entstehungsgeschichte dieser Möbel wird in Teil II, D ausführlicher dargelegt. Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel wurden in vielen Schauwohnräumen insbesondere der frühen 1950er Jahre dazu verwendet, eine gute und preiswerte Einrichtung vorzustellen, die den räumlichen Anforderungen insbesondere der Sozialneubauten sowie den finanziellen Möglichkeiten und sozialen Bedürfnissen der Nachkriegsbevölkerung gerecht werden sollte. Die folgenden Medienanalysen sollen exemplarisch zeigen, wie Gegenstände der Wohnlehre über ihre spezifischen medialen Auftritte und Inszenierungen mit bestimmten moralischen Konzepten und ideologischen Vorstellungen verbunden, mehr noch aufgeladen wurden und als Vermittler dieser Vorstellungen und Konzepte eingesetzt werden konnten.

Beginnen werde ich meine Auseinandersetzung bei einer Fotografie, die einen Blick von schräg oben auf ein wohnräumliches Arrangement festhält. Mit der Untersuchung dieses Medienstücks schließe ich an die im vorangegangenen Kapitel geleistete Analyse des Blicks von oben an und führe die dort begonnene Diskussion dieser Perspektive und ihrer Bedeutungsproduktionen in der

Wohnlehre fort.

Die Fotografie, an deren Beispiel die mediale Inszenierung der Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel im ersten Teil des Kapitels untersucht werden soll, ist eine Schwarz-Weiß-Aufnahme aus dem Jahr 1949, auf der eine Art Möbelausstellung unter freiem Himmel abgebildet ist (Abb. 1). Die Fotografie zeigt ein unbebautes, an einer Straße gelegenes Grundstück, auf dessen steinigem Erdboden mit einem hellen Pulver ein Grundriss gezeichnet ist. In diesen Grundriss hineingestellt sind Schränke, Betten, Tische und Stühle, als möblierten sie Wohnräume, wobei jegliche tatsächliche Architektur fehlt. Um was für eine Wohnausstellung oder sonstige Präsentation es sich dabei genau handelte, lässt sich nicht zweifelsfrei bestimmen und soll hier nebensächlich bleiben.<sup>178</sup> Die Aufnahme soll hier nicht in erster Linie in ihrer Funktion als Dokumentation einer spezifischen Situation interessieren, sondern in ihrer Eigenschaft als Medium der Verhandlung des Wohnens, genauer der Verhandlung eines spezifischen modernen Wohnens mit Wohnkultur-Sozialwerk-Möbeln. Das Foto wurde 1949 und damit im selben Jahr aufgenommen, in dem die ersten beiden großen Wohnausstellungen *neues wohnen* und *Wie wohnen?* den Beginn einer besonderen Intensität der Wohnlehrunternehmungen in der BRD markieren. Die auf dem Foto abgebildeten Möbel wurden auf vielen Wohnausstellungen und in vielen Wohnlehrmedien der frühen Nachkriegszeit als beispielgebende Einrichtungsgegenstände vorgeführt. Ihre

---

178 Zu dieser Fotografie und der auf ihr abgebildeten Installation lassen sich aus den mir vorliegenden Quellen nur wenige Angaben zweifelsfrei festhalten. Ich entnehme die Fotografie einem Buch von Hans Wichmann über Reformmöbelproduktion (Wichmann 1978, S. 306). Dort finden sich Hinweise zum Jahr der Aufnahme und zur abgebildeten Möbelserie, außerdem geht aus dem Kontext hervor, dass das Fotografierte in einer westdeutschen Stadt installiert war, in welcher, bleibt allerdings ungenannt. Ebenso fehlen Angaben dazu, um was es sich bei der fotografierten Installation genau handelte, zu welchem Zweck die Fotografie gemacht wurde oder wo genau sich die Szenerie befand. Auch in Gert Selles Designgeschichte, in der die Fotografie ebenfalls abgedruckt ist, finden sich keine Angaben dazu (Selle 2007, S. 220). Möglicherweise zeigt die Aufnahme den Außenbereich einer Wohnausstellung. Möglich ist auch, dass die Fotografie als Anschauungsmaterial für eine andere Form der Wohnschulung produziert wurde. Ebenso könnte es sein, dass die Installation nicht für ein direktes Publikum gedacht war, sondern nur zum Zweck der Fotografie aufgebaut wurde, die dann zu Werbe- oder Schulungszwecken verwendet wurde oder werden sollte. Der heutige Verbleib der Fotografie konnte nicht ermittelt werden. Sie befindet sich weder im WK-Archiv, das sich in der Neuen Sammlung München – The International Design Museum Munich befindet und in dem diese Fotografie am ehesten vermutet werden müsste, noch im Besitz des heutigen Unternehmens WK Wohnen Vertriebs GmbH, und auch dort konnten keine weiteren Informationen zu dem Bild in Erfahrung gebracht werden.

Entwicklung war besonders eng mit der Vorstellung verbunden, dass es sich beim Wohnen um etwas handle, das geübt und gelernt werden müsse, und damit zugleich um etwas, zu dem man anleiten und beraten müsse. Vor allem aber fasst diese Fotografie in ihrer bildräumlichen Anlage, ihrer Blickperspektive, ihren Bildinhalten, der Auswahl ihres Bildausschnitts und ihrer formalen Konzeption verschiedene Themenkomplexe des vorgeführten und gelehrten Wohnens der frühen Nachkriegszeit in einer besonders dichten Bild-Erzählung zusammen, weswegen sie hier als Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Bildkultur fungieren soll, die sich ab 1949 bis in die frühen 1950er Jahre um die Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel entwickelte.

Aufbauend auf der Bildlektüre der Grundriss-Fotografie werde ich im Verlauf des Kapitels weitere Medien analysieren, in denen ebenfalls Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel präsentiert werden, wodurch die Grundriss-Fotografie und die auf ihr gezeigte Installation als Teil eines intermedialen Netzes von Bildern, Texten und Räumen des ausgestellten Wohnens deutlich wird und die Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel als Träger einer spezifischen in diesen Medien angelegten Wohnerzählung untersucht werden können. Konkret analysiert werden zwei Printmedien und ein Film.

Bei dem ersten Printmedium handelt es sich um die Buchpublikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau*. Dieser schmale vom Sozialwerk für Wohnung und Hausrat im Jahr 1953 herausgegebene Band führt mit einer Reihe fotografischer Raumeinsichten die im Titel der Publikation angekündigten „Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau“ als Einrichtungen verschiedener Wohn-, Ess- und Schlafzimmer vor. Eingeleitet werden diese Fotoseiten mit einem Text, der von der Notwendigkeit eines gut eingerichteten Sozialwohnbaus als präferierter Unterkunft nach dem Krieg erzählt. Zwischen die Abschnitte dieses Textes eingefügt finden sich kleine Zeichnungen. Auf diesen Illustrationen wird das Hauptaugenmerk meiner Untersuchungen in diesem Abschnitt liegen.

Das zweite berücksichtigte Printmedium ist die Kundenzeitschrift *Besser Wohnen. Schriften für Möbelkultur und Heimgestaltung*, die ab 1953 gemeinsam von der Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur e. V. und dem Sozialwerk für Wohnung und

Hausrat herausgegeben wurde. Sie soll nicht in extenso analysiert werden, vielmehr möchte ich sie auszugsweise hinzuziehen, um einen spezifischen Topos ihrer Wohnerzählung herausarbeiten zu können, nämlich den Topos der Gemeinschaft. In der Ansprache ihrer Leser/innenschaft formuliert die Zeitschrift ein über Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel als gemeinsame Wohnungseinrichtung hergestelltes Wir, dessen Konstruktion beleuchtet werden soll.

Der letzte Teil dieses Kapitels befasst sich mit *Toxi*, einem 1952 sehr erfolgreich laufenden Kinospielefilm, dessen Schwarze Titelheldin ein sogenanntes ‚Besatzungschild‘ ist. *Toxi* ist einer von drei Filmen, die in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Besser Wohnen. Schriften für Möbelkultur und Heimgestaltung* in einem kurzen Artikel vorgestellt werden, da in ihren filmischen Wohnräumen Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel zu sehen sind. Ich möchte den Film *Toxi* in den Blick nehmen, da er, auch wenn er kein Wohnlehrmedium im engeren Sinn ist, sich dennoch zentral mit der Frage nach dem richtigen Wohnen befasst und in der Beantwortung dieser Frage Prozesse sichtbar werden lässt, in denen die miteinander verknüpften Differenzkategorien *race*, Klasse und Geschlecht als Teil der medialen Narration der Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel konstruiert werden. In der Auseinandersetzung darüber, ob das Schwarze Kind Teil einer weißen, teilweise mit Wohnkultur-Sozialwerk-Möbeln eingerichteten Familie und ihres familiären Wohnens werden kann, wird die Spannweite jener Gemeinschaft, die die Zeitschrift *Besser Wohnen* in der Ansprache ihrer Leser/innen formuliert, zur Disposition gestellt.

## 6.1 Ein Haus ohne Haus. Bedeutungsproduktionen einer Fotografie

Die Grundriss-Fotografie (Abb. 1) zeigt die erste, von Otto Beringer entworfene Serie WKS 1 bzw. eine Auswahl aus den Möbelstücken dieser insgesamt aus 25 Teilen bestehenden Serie. Es sind kleinformatige, geradlinige Einrichtungsgegenstände ohne auffällige Verzierungen, zum Teil weiß lackiert, zum Teil mit sichtbarer Holzmaserung. Sie waren besonders zierlich dimensioniert, um gut in die vergleichsweise kleinen Räume der ersten Sozialwohnungen nach dem Krieg zu passen.

In seiner 1978 erschienenen Studie zur Geschichte des WK-Verbands und der sich darauf aufbauend gegründeten Arbeitsgemeinschaft WK-Sozialwerk hebt Hans Wichmann diese erste Nachkriegsmöbellinie besonders hervor: „Diese allgemeine Notsituation erforderte anders geartete Möbel, und für diese Grundbedürfnisse entwarf Beringer 1949 ein Möbelprogramm, das mit Recht verdient, in der Geschichte der Möbelentwicklungen hervorgehoben zu werden; denn es war ein Programm, das nicht nur als Notbehelf überbrückende Funktionen übernahm, sondern erstaunlicherweise bis heute existent geblieben ist.“ (Wichmann 1978, S. 159) Wichmann nimmt zu seinem Untersuchungsgegenstand eine eher affirmative Haltung ein und beschreibt die Einrichtungsgegenstände in jenem sprachlichen Duktus, der auch die Texte über die WKS-Möbel in ihrer Entstehungszeit kennzeichnet. Beringers Serie WKS 1 wertet er als äußerst bedeutsame Erst-Einrichtung nach dem Krieg, als es darum gegangen sei, „eine Bleibe, ein Dach über dem Kopf, ein bisschen erneute Geborgenheit zu finden“, wobei das „Geheimnis des Erfolgs und der Dauer dieses Möbelsystems“ vor allem in drei Faktoren begründet sei: Erstens hätten die Möbelstücke aufgrund ihrer Maße „in kleinsten Wohnungen, in Mansarden ebenso wie in den niederen Räumen der ersten Sozialbauten“ verwendet werden können. Zweitens hätte das einheitliche Maßsystem ermöglicht, dass die Einzelstücke im Sinne eines Anbaumöbelprogramms „zu einer Einheit“ zusammengefügt werden konnten sowie ein und dasselbe Möbelstück für verschiedene Funktionen verwendbar gewesen sei, etwa „konnte ein Kastenmöbel [...] einmal Wäscheschrank, zum anderen aber auch Schreibschrank sein“. Drittens, und dazu argumentiert Wichmann besonders ausführlich, hätte der Möbellinie „nicht das Odium des Notbehelfs“ angehaftet. „Das Programm überzeugte vielmehr trotz einfachster Bauweise durch Solidität. Es wirkte schlicht, aber in keiner Weise power [ärmlich], eher liebenswürdig, und zwar durch einfachste Mittel.“ (Ebd., S. 159f.) Wichmann beschreibt die Möbel als „wohlproportioniert“ und trotz der günstigen Massenproduktion an handwerkliche Fertigung erinnernd. Die Stücke seien „formal knapp und funktional großzügig“ (ebd., S. 160). „So erweckte dieses Programm eine sowohl zierliche, differenzierte, wie auch standfeste Wirkung. Es erzeugte Vertrauen, suggerierte Wohnlichkeit, Geborgenheit, war ungemein vielfältig verwendbar und besonders

preisgünstig. Damit traf es den Nerv der Zeit, vermochte aber auch zeitlose Vorstellungen zu erfüllen.“ (Ebd.)

Wichmanns Wahrnehmung und Bewertung der Möbel hat viel zu tun mit ihrer Präsentation als ideale Möblierung eines Neuanfangs, der zugleich Zukunftsgewandtheit und Geborgenheit beinhalten sollte. Mit Präsentationen wie dieser befasst sich dieses Kapitel. Die folgenden Medienanalysen erkunden, welche Geschichten mit den WKS-Möbel erzählt wurden und wie das, wofür sie stehen sollten, also die einfache, aber nicht ärmliche, qualitätvolle aber preiswerte, Modernität ebenso wie Geborgenheit ausdrückende Möblierung eines neuen Wohnens in ihren medialen Auftritten in Szene gesetzt wurde.

Die für den Beginn der Analyse ausgewählte Fotografie der Open-Air-Installation ist sorgsam komponiert. Die Perspektive von schräg oben ermöglicht einen Überblick über die Szenerie, präsentiert die dachlose Wohnung als offen einsehbares Interieur und macht die Raumstruktur in ihrer Gänze erfassbar. Auch wenn der Zweck der Fotografie aus den vorliegenden Quellen nicht zweifelsfrei zu rekonstruieren ist, gibt ein kleines Werbefaltblatt der Arbeitsgemeinschaft WK-Sozialwerk, die auf ähnliche Weise wie die Fotografie von schräg oben in eine – hier gezeichnete – Musterwohnung hineinsehen lässt (Abb. 2a, 2b), jedoch einen Hinweis darauf, dass die durch die Kamera festgelegte Blickperspektive von schräg oben weder zufällig noch singulär war, sondern auch in anderen Präsentationen der WKS-Möbel eingesetzt wurde. Die bildräumliche Inszenierung der Fotografie war, wie ich argumentieren möchte, Teil der im vorangegangenen Kapitel untersuchten visuellen Anordnung, die das Wohnen in zahlreichen Darstellungen und Installationen von oben zu sehen gab.

Was zeigt die Fotografie? Tische, Stühle, Schränke und Betten stehen im Außenraum. Angeleuchtet von der tiefstehenden Sonne werfen sie lange Schatten. Dabei sind die Möbelstücke angeordnet, als stünden sie im Innenraum eines Wohnbaus, dessen Architektur jedoch nicht vorhanden ist. Stattdessen formulieren die auf den Boden gezeichneten Grundrisslinien den Raumzusammenhang, in dem die Möbel präsentiert werden. In der Kombination aus den Markierungen durch die hellen Linien des Plans und den Möbelstücken, die in ihrer Gesamtheit einen

bestimmten Wohnalltag vorstellbar machen, wird ein Wohnraum artikuliert, dessen Interieur ins Exterieur gesetzt und mit einer spezifischen Raumumgebung verbunden ist. Die Grundriss-Fotografie führt ein Gefüge räumlicher und sozialer Anordnungen vor, das über den Blick von schräg oben erschließbar wird.

### 6.1.1 Planlesen und Raumproduktion

Die Wohnung ist hier als Plan ausgelegt, dessen Bedeutungsfelder mit Möbelstücken markiert sind. Der Grundriss, der den Raum in die Fläche transponiert und in der Dreitafelprojektion der klassischen Architekturzeichnung zusammen mit Schnitt und Ansicht den (geplanten) Bau visualisiert, wird oftmals als die – wortwörtlich – grundlegendste, oder wie Sebastian Fitzner es formuliert, „die archetypische Darstellungsform von Architektur schlechthin“ gedacht (Fitzner 2013).<sup>179</sup> Die Orthogonalität des Plans, die ihn messbar, objektiv und wahr und den durch ihn formulierten Raum in seinen Ordnungen selbstverständlich erscheinen lässt, wird in der aufgenommenen Installation durch die Positionierung der Möbel sowie durch ihre geradlinige Gestaltung, in der Kanten und Flächen immer rechtwinklig zueinander gesetzt sind, unterstützt. Die Perspektive von schräg oben setzt die grafische Linienzeichnung des Plans und die kubischen Formen der Möbel, die bis auf einen schräg in eine Ecke gestellten Stuhl alle parallel zu den Linien des Plans angeordnet sind, in eine eindrucksvolle visuelle Beziehung zueinander. Die hell angeleuchteten Oberflächen der Möbel führen die Formation der weißen Pulverlinien fort und zerteilen die Rechtecke des Plans in immer wieder kleinere Rechtecke. Das dadurch entstehende Raster wird in der Gestaltung des weißen Küchenschanks wieder aufgegriffen, dessen Front durch diverse Türen und Schubladen segmentiert ist und das orthogonale Muster visuell wiederholt, lediglich in verkleinerter Form und aufrecht in den Raum gestellt. Mit dem Blick aus der Vogelperspektive wird die Wohnung als Ordnungsgefüge vorgeführt, in dem Grundriss und Möbel baukastenartig ineinandergesetzt sind.

---

<sup>179</sup> Zur Geschichte und Beurteilung der verschiedenen Visualisierungsverfahren der Architektur, insbesondere zu Vitruvs Einteilung der Architekturbildgebung in *orthographia*, *ichnographia* und *scaenographia* (Grundriss, Aufriss und Körperbild), sowie zur Interpretation dieser Kategorien und der hierarchischen Gegenüberstellung von *lineamentum* (Plan) und *portraicture* (perspektivisches Bild) von insbesondere Leon B. Alberti und Jacques A. Du Cerceau in der Frühen Neuzeit vgl. Melters/Wagner 2017, außerdem Pottgiesser et al. 2007, S. 123.

Trotz der schematisierten Visualisierung und trotz der erhöhten Blickposition, die eine Übersicht ermöglicht, ist die Orientierung in dem kartografierten Wohnraum zunächst nicht ganz einfach. Die Entschlüsselung der ausgelegten Anordnungen gelingt am besten über ein vorgestelltes Durchschreiten der Installation, beginnend mit der Suche nach der ‚Eingangstür‘, die in einer Linienunterbrechung auf der straßenabgewandten Seite des Grundrisses angenommen werden kann. Welche Auslassungen in den Bodenmarkierungen als Fenster und welche als Türen zu interpretieren sind, geht nicht unbedingt aus Unterschieden in der Gestaltung der Linienunterbrechungen hervor, sondern wird nur mit der Fähigkeit zur Abstraktion und erst mithilfe eines gelernten oder hier zu lernenden Wissens darüber verständlich, wie Wohnraumarchitekturen und ihre Bildmedien ‚funktionieren‘.<sup>180</sup> Mit Certeau können diese narrativen Handlungen von Raumlektüren als Verräumlichungspraktiken verstanden werden, in denen das sich durch den (Bild-)Raum bewegende Subjekt diesen Raum nicht nur einer Lektüre unterzieht, sondern ihn in der Perzeption gleichzeitig artikuliert und hervorbringt (Certeau 1988, S. 220–226). Die Bildlektüre der Fotografie produziert ein Wissen über die räumlichen und sozialen Ordnungen des Wohnens, indem bereits bekannte Narrative, die über andere, ähnlich angelegte Wohnlehrmedien erfahren werden können, abgeglichen werden mit dem hier ins Bild Gesetzten.

Die Möbelstücke belegen die Planfelder mit unterschiedlichen wohnräumlichen Bedeutungen. Mehrere ‚Zimmer‘ sind auszumachen, die alle von einem ‚Flur‘ abgehen. Der Küchenschrank möbliert gemeinsam mit einem Tisch, einem Stuhl und einem Hocker ein eher kleines Planfeld, das sich als Küche lesen lässt, auch wenn weitere Bestandteile einer Kücheneinrichtung, insbesondere Herd und Spüle, nicht vorhanden sind. Im Abzählen der in den Grundriss hineingestellten Betten, die in Wohnungsplänen grundsätzlich als Markierungen einer hinein-zudenkenden Bewohner/innengröße verwendet werden (Heindl 2016, S. 235), lassen sich ‚Zimmer‘ bestimmten Bewohner/innenfiguren zuordnen. In einem

---

180 Etwa bilden Grundrisse zumeist nicht die Berührungslinien der Wände mit dem Boden ab, sondern sind als horizontaler Schnitt durch den vorzustellenden respektive im Plan visualisierten Bau auf der Höhe der Fenster zu verstehen, so dass auch Fensteröffnungen im Plan sichtbar werden, die im geplanten Bau nicht bis zum Boden herunterreichen.

etwas weiter in die Bildtiefe nach hinten gerückten Grundrissfeld steht ein Doppelbett, das diesen ‚Raum‘ als ‚Schlafzimmer‘ eines Paares markiert. Ein weiteres Viereck formuliert mit seiner Einrichtung aus einem großen Schrank, einem Tisch mit Eckbank und Stühlen und einem großen Teppich das ‚Wohn- und Esszimmer‘ der ‚Wohnung‘. Das letzte möblierte Feld liegt im Bildaufbau der Fotografie hinter der ‚Küche‘. Hier lassen sich zwei weitere Betten finden. Eines davon, zu großen Teilen vom Küchenschrank verdeckt, ist ein Gitterbett. Es macht dieses Grundrissfeld als ‚Kinderzimmer‘ lesbar, so dass sich die Gesamtinstallation als Wohnraum für eine Familie mit zwei Kindern entschlüsselt lässt. In ihrem präzisen Arrangement ließen der Grundriss, die Möbelstücke und die Textilien das Wohnen einer jungen Familie aufscheinen.

### 6.1.2 Grund und Boden und ein leeres Feld

Wörtlich bedeutet Grundriss Bodenzeichnung, also eine zeichnerische Darstellung der Bodenfläche, wobei hier nicht nur die Zeichnung einer Bodenfläche ins Bild gesetzt ist, sondern diese Zeichnung quasi ‚zurück‘ auf den Boden gelegt ist. Der mit WKS-Möbeln bestückte Grundrissplan ist direkt und in Originalgröße auf den Boden gezeichnet, so dass der mit den weißen Linien formulierte Wohnraum mit genau diesem Ort verbunden scheint. Durch das Aufstellen der Möbel unmittelbar auf dem unbedeckten Erdboden wird dieser Boden zur expliziten Grundfläche des Wohnens.

Es ist ein unversiegelter Boden, ein staubiger Wohnuntergrund, der aber im Vergleich mit dem Nachbargrundstück hinter dem Zaun, wo Schutt und Trümmer den Boden bedecken, auffällig rein gemacht erscheint. Einen interessanten Hinweis bezüglich dieses gleichzeitig gesäuberten und dennoch erdig-schmutzigen Bodens bringt Valentine Cunningham in seinem Text über die Wahrnehmung von Ruinen in kriegszerstörten Städten. Er weist auf verschiedene, unter anderem auch literarische Beschreibungen der Kriegstrümmer als Schmutz hin, Schmutz, der allgegenwärtig ist, dessen Beseitigung für einen Neuanfang notwendig und zugleich kaum möglich erscheint. So untersucht Cunningham beispielsweise Bölls *Der Engel schwieg*, eine der „Schreckensgeschichten von Häusern, die dem unerbittlichen Triumph des Staubes ausgeliefert sind, und von

Frauen, deren Sauberkeitsempfinden nicht zu unterdrücken ist“ (Cunningham 2002, S. 113). Darin findet sich eine Szene, in der die Protagonistin versucht, ein kriegsbeschädigtes Interieur zu säubern, und nicht ankommt gegen Staub und Kalkstückchen, die alles bedecken.<sup>181</sup> Der unverschlossene Boden, auf dem die WKS-Möbel für die kleine Freiluft-Installation aufgestellt waren, und der kalkige Grundriss, der die Anordnungen der hier gezeigten Wohnräume vorzeichnete, führen in ihren Materialitäten, die auch über die Fotografie gut deutlich werden, sowohl den staubigen Schmutz vor, der durch die Zerstörungen allgegenwärtig geworden war, als auch die Bemühungen des Aufräumens und eines Neubeginns, für den die Trümmer fortgeschafft wurden und der Boden zwar noch offen, aber von Schutt befreit gezeigt wird.

Diesbezüglich fällt eines der Grundrissfelder besonders in den Blick. Es ist das einzige unmöblierte Viereck in dem Plan. Zwar ist es das kleinste der Felder, es erhält allerdings in der Konzeption der Fotografie eine prominente Position. In der Anordnung des Grundrisses liegt es gleich neben der ‚Eingangstür‘. Mit dem Wissen um die räumliche Anlage einer Wohnung lässt sich hier das ‚Bad‘ verorten, auch wenn in dem Feld weder eine Badewanne oder Dusche noch eine Toilette sichtbar gemacht sind. Dieses leere Viereck vervollständigt jedoch nicht nur die Raumordnung der ‚Wohnung‘, sondern markiert in der Fotografie auch das Zentrum einer relativ großen unverstellten Bodenfläche, die mittig in den Bildvordergrund gesetzt ist. Während durch die Aufnahmeperspektive von schräg oben in den anderen Feldern des Grundrisses die Möbelstücke in der Raumtiefe des Bildes dichter aneinanderrücken, wird hier an zentraler Stelle, betont durch einen breiten Lichtstreifen, der die Aufmerksamkeit der Betrachterin speziell auf

---

181 „Wo sie auf dem Boden naß gewischt hatte, wurden nun Flecken und häßliche Kreide sichtbar, uralter eingetretener Kalk, den man vorher nicht bemerkt hatte: all ihre Mühen brachten nur eine unheimliche Transparenz widerlicher Flecken zum Vorschein, die unausrottbar erschien. Auch die Möbel sahen nun, nachdem sie sie zum zweiten Male abgerieben hatte, schäbiger aus als vor der ersten Reinigung; ausgehauene Stellen und Splitterlöcher waren nun erst richtig sichtbar geworden: häßlicher Krempel stand da, der kaum noch einer Säuberung wert schien: das schadhafte Bett, der Tisch, dessen Platte locker war und den man nur vorsichtig bewegen konnte, damit die Füße nicht aus dem Leim fielen, und diese beiden Schränke: hohe braune Kästen, fleckig von Kalk, verzogen vom Regen, und oben besät mit kleinen Kalkstückchen, die ständig aus der schadhafte Decke nachfielen ... Eine Unendlichkeit von Schmutz.“ (Böll zit. n. Cunningham 2002, S. 113f.)

diesen Bildbereich lenkt, eine auffällige Leere produziert. Das Fehlen von Einrichtungsgegenständen in diesem Planfeld macht sowohl den Untergrund der Installation als auch die darauf aufgetragene Raster-Kartografierung des ‚Wohnraums‘ in besonderer Weise sichtbar.

In dieser hervorgehobenen Visualisierung des mit weißen Rasterlinien belegten sandig-steinigen Bodens werden miteinander verknüpft mehrere Themen angesprochen, die in den Diskursen über das neue Wohnen nach dem Krieg vielfach verhandelt werden: erstens das von Planer/innen immer wieder fantasierte Bild vom Boden der Stadt, der nach den Kriegszerstörungen als Tabula rasa bereitstehe für eine gänzlich neue Kartierung und Bebauung, zweitens das Bild der fruchtbaren und zur Bebauung bereitstehenden Ackerscholle als Boden einer neuen Heimat, wie sie in den in Kapitel 6.2 analysierten WKS-Printmedien auftaucht, drittens das Ideal des von allem Überflüssigen geleerten Wohnraums, das mit Bezug auf das moderne Wohnen der 1920er Jahre an verschiedenen Stellen wieder aufgenommen wurde, und viertens die Markierung einer Fehlstelle – das Haus, das noch nicht gebaut ist – und die wie ein Versprechen aufgezeichneten Planungslinien.

Der offene Erdboden wirkt wie ein Baugrundstück, bereit dazu, mit der Wohnarchitektur, die der aufgezeichnete Grundriss andeutet, bebaut zu werden. So scheint es, als dokumentiere das Bild nicht nur eine Möbelpräsentation, sondern gewissermaßen auch etwas, das gar nicht tatsächlich aufgenommen wurde, sondern nur durch die spezifische Inszenierung des Bildes Evidenz erhält: Die Einrichtungsgegenstände belegen die Bodenfläche einer unsichtbaren Architektur. Der mit hellen Markierungslinien direkt auf dem Erdboden eingetragene Plan suggeriert die Möglichkeit eines baulichen Gebildes, er gibt an, wo und wie die Fläche bebaut werden könnte.

### 6.1.3 Anfang und Aufbau

Der Grund-Riss ist Gründungszeichnung, Bildgebung eines Anfangs. Als Visualisierung des Entwurfs kann das Medium „jenseits operativer Aspekte, also zum tatsächlichen Bauen von Architektur, selbst als Resonanzraum eines Grund- und

Gründungsgedankens über Architektur fungieren“, wie Fitzner festhält (Fitzner 2013, o. S.). „Grundrisse werden dabei nicht nur vom Architekten konstruktiv auf Pergament oder Papier entworfen, sondern sind ein zentraler Bestandteil kultureller Gründungsakte“ (ebd.). Fitzner verweist hier auf einen Abschnitt in Ernst Neuferts *Bauentwurfslehre*, dem zuerst 1936 veröffentlichten und bis heute gültigen Standardwerk für Normung und Bauplanung im Architekturentwurf, in dem Neufert das Entwerfen von Architektur mit einer Geburt vergleicht.<sup>182</sup> In dem betreffenden Textabschnitt hat der Entwerfer interessanterweise eine eher passive Rolle. Die schöpferische Kraft scheint im Medium der Zeichnung zu liegen, aus der die Bauidee dem Entwerfer erscheint. Das schematisierte Raster des Grundrisses, in dem die Räume als Rechtecke sichtbar würden, ermögliche erst die Vorstellung des Hauses als Raumkörper, der Grundriss erhält die Bedeutung eines schöpfenden Anfangs.

Der Grundriss auf der hier besprochenen Fotografie wird durch die Inszenierung im Außenraum und auf dem offenen Erdboden in besonderer Weise zum Zeichen des Neubeginns. Die Möbelstücke, die die zweidimensionalen Linien und Flächen einrichten, als wären es Räume, spielen eine wichtige Rolle in dieser visuellen Erzählung eines Anfangs. Verstärkt wird die Erzählung durch eine im Vordergrund sichtbare große Bretterkiste, die über ihre Materialästhetik Vorstellungen eines handwerklichen Aufbaus aufruft. Möglicherweise diene diese Kiste zum Transport der Möbelemente. Unabhängig davon, ob dem so war, sind die Kiste und die Möbelstücke vor allem bildästhetisch miteinander in

---

182 So heißt es bei Neufert in der Beschreibung der verschiedenen aufeinander folgenden Schritte in der Bauplanung: „Dann beginnt die schematische Aufzeichnung der Räume als einfache Rechtecke mit dem geforderten Flächeninhalt im einheitlichen Maßstab und die Festlegung der erwünschten Beziehungen der Räume zueinander [...] und zu den Himmelsrichtungen. Bei dieser Arbeit entsteht dem Entwerfer die Bauaufgabe immer deutlicher und bildhafter vor seinem geistigen Auge. Anstatt aber mit dem Bauentwurf zu beginnen, erfolgt vorerst anhand der vorstehend ermittelten zu bebauenden Hausfläche die Klärung der endgültigen Hauslage auf dem Grundstück. [...] Und nun beginnen die Geburtswehen des ersten Haus-Entwurfes, vorerst im Geiste aus tiefer Versenkung in die organisatorischen und organischen Zusammenhänge der Bauaufgabe und ihrer geistigen Hintergründe. Daraus erwächst für den Entwerfer eine schemenhafte Vorstellung von der gesamten Haltung des Bauens und seiner räumlichen Atmosphäre und daraus die Körperhaftigkeit seiner Erscheinung in Grundriss und Aufriss.“ (Neufert, hier zitiert aus der 40. Auflage von 2012, S. 50). In heutigen Ausgaben der *Bauentwurfslehre* ist dieser Textabschnitt nicht mehr Teil des Fließtextes, sondern wird als Zitat präsentiert und als solches hervorgehoben und dadurch besonders deutlich sichtbar in der Textgestaltung.

Verbindung gesetzt. Insbesondere die materiell der Holzkiste auffällig ähnlichen Stabilisationsstützen in der Rückwand des Schrankes, der im Bildaufbau genau über der Bretterkiste platziert ist, tragen dabei die Thematik des Konstruierens und Aufbaus in den Raumzusammenhang des Wohnens hinein.

Ähnlich wurde der Topos des Hausbaus auch bei anderen Wohnausstellungen bzw. deren Bildmedien, bei denen es eigentlich um die Einrichtung der Innenräume ging, immer wieder in den Fokus gerückt, wobei manchmal auch die ungeplante Unfertigkeit der gezeigten Häuser zum Programm erklärt und über die Betonung bestimmter Materialitäten der Aufbau des Hauses und seine Einrichtung direkt miteinander verbunden werden konnten. So wurden etwa in den Illustrationen des Faltblatts zur Ausstellung von fünf Musterwohnungen, die der Deutsche Werkbund 1953 in einem noch nicht fertiggestellten Häuserblock der Berliner Siedlungsgemeinschaft Gemeinnützige Heimstätten AG (Gehag) zeigte, die Baustelle und der Moment des Aufbaus mit der Materialität der neuen Einrichtung visuell verknüpft. Die Titelseite dieses Faltblatts, auf dessen Innenseiten die Wohnungen mit ein paar ausgewählten Einrichtungsgegenständen und kurzen Texten vorgestellt werden, zeigt zwei direkt aneinandergefügte Fotografien (Abb. 45). Auf der einen ist das im Bau befindliche Haus abgebildet. Der kurvige Zuschnitt der Aufnahme zeigt nur einen Ausschnitt des Geschehens. Zu sehen sind Bretter, Stangen, Stützen und Verstreben, ein Gerüst aus Holz an rohen, unverputzten Wänden, deren große viereckige Öffnungen noch ohne Fenstergläser sind. Zwei Etagen stehen bereits, aber das Haus ist noch bei Weitem nicht fertig. Die senkrechten Pfeiler des Baugerüsts reichen noch ein paar Meter über den ersten Stock hinaus und deuten den Fortgang des Hausbaus an. Auf dem derzeitigen ‚Dach‘ steht jemand, der die Baustelle zu betrachten scheint. Direkt an die Baustellen-Aufnahme ist eine zweite Fotografie montiert, die eine Holzoberfläche in Nahaufnahme zeigt. Die kurvigen Formen der Abbildungen lassen es so wirken, als läge die eine Abbildung auf der anderen, wobei offenbleibt, welche ‚oben‘ und welche ‚unten‘ liegt. Ähnlich wie auf der Grundriss-Fotografie die bildräumliche Beziehung zwischen den hölzernen Latten der Kiste und den Streben des Schrankes Außen- und Innenraum miteinander verbindet, wird hier der Blick auf das Haus von außen durch die extreme

Nahsicht auf die Holzoberfläche um die Beschauung dessen, was im Inneren der Räume gezeigt wird, ergänzt.

Doch zurück zu der Fotografie der WKS-Präsentation, die die Montage, das Aufbauen und den Neu-Aufbau als zentrale Elemente des Wohnens inszeniert. Dabei wird zum einen der Wohnraum über die Bildinszenierung als Kernstück eines Aufbaus wortwörtlich von Grund auf vorgeführt, zum anderen wird mit den Anbaumöbeln das Heim als etwas präsentiert, das es aus verschiedenen aufeinander abgestimmten und aneinanderzufügenden Modulen zusammenzumontieren gilt. Die WKS-Möbel werden auf der Fotografie wie auch in anderen Medien als die ideale Einrichtung für einen Neuanfang gezeigt, den die künftigen Bewohner/innen selbst umsetzen können. Die Beteiligung des einzelnen Wohnsubjekts am Aufbau des neuen Wohnens bzw. entsprechende Handlungsanweisungen werden immer wieder explizit ins Bild gesetzt, etwa in der Publikation des Sozialwerks für Wohnung und Hausrat *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* von 1953, auf die ich weiter unten im Detail eingehe, wo sich beispielsweise auf einer Doppelseite mit Abbildungen verschiedener Schrankmodelle die Fotografie einer Frau beim Zusammenbau eines Möbels findet (Abb. 119). Dort heißt es zur Idee der Selbstbeteiligung am Aufbau passend über die WKS-8-Möbelserie mit dem Titel „Constructa“ (Entwurf Arno Lambrecht): „Die Constructa-Modelle sind so konstruiert, daß sie vom Laien ohne jede Schwierigkeit selbst zusammengebaut werden können. Auf diese Weise ist der Direktversand in Wellkartons vom Ort der Herstellung in die Wohnung des Käufers möglich.“ (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953, o. S.)

Der Auf- und Zusammenbau des Hauses und seiner Einrichtung war ein zentraler Topos in den Narrativen der materiellen, gesellschaftlichen und politischen Restauration der BRD, wobei die Inszenierung des Aufbaus oft mit der Artikulation einer Gemeinschaft zusammengeht, die diesen Aufbau leistet. Der Einsatz der eigenen Hände bei der Mitarbeit am Aufbau des Eigenheims, wie es im Siedlungswohnbau der Nachkriegszeit üblich war (Holtmann 1988), wird in Medien der Zeit, die über Fortgänge solcher Bauprojekte berichteten, als Moment beschrieben, durch das der Aufbau zu einem gemeinschaftlichen Werk würde, in

dem „soziale Unterschiede und Interessensfronten eingeebnet, [...] Siedlungs-, Werks- und Ortsgemeinschaft zu einem neuen harmonischen Ganzen verschmolzen“ würden (ebd., S. 371). Der Neuaufbau der Stadt als Ganzes, des Hauses im Einzelnen und nach innen verlegt auch die Montage und das Arrangement seiner Einrichtung fungierten als Zeichen für die Beteiligung an einem gemeinschaftlichen Neuanfang. Diese Gemeinschaft, der der Aufbau oblag, wird in den Medien der Wohnlehre sowohl benannt als auch immer wieder bebildert, wie am Beispiel des Aufrufs „Wir sind die Bauherren der ‚Stadt von morgen!‘“ (Abb. 84–85) in Kapitel 2.1 bereits angesprochen. In der weiter unten folgenden Analyse der Printmedien des Sozialwerks für Wohnung und Hausrat und der Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur e. V. gehe ich dieser Konstruktion einer Gemeinschaft im Aufbau und im Neubeginn eines modernen Wohnens weiter nach.

#### 6.1.4 Territoriales

Die Grundriss-Fotografie formuliert das Thema des Aufbaus ganz ohne einen tatsächlichen Bau. Dennoch entsteht in der Beziehung zwischen dem steinigen Erdboden und dem ihn als Wohngrund markierenden Grundriss eine bemerkenswerte Raumgestalt: ein Haus – ohne Haus. Über die Lokalisierung des möblierten Grundrisses auf einem Grundstück, das offenbar für eine Neubebauung bereitsteht, und über die Komposition des Bildes, das die Möbel als Ausstattung einer spezifischen Szenerie vorführt, artikuliert sich die Raumgestalt eines kleinen Hauses, genauer eines kleinen freistehenden Einfamilienhauses, das trotz der fehlenden Wände deutlich nach außen begrenzt ist. Allein über die Linien am Boden und die von der Straße abgewandte Ausrichtung des Grundrisses werden Verschlusselemente installiert, die das Wohnen von einem Außen abgrenzen und einen Fokus nach innen formulieren. Das diagrammatische Gebilde des Plans erhält durch seine spezifische bildräumliche Situierung eine piktografische Aussagekraft und fungiert wie ein Bildzeichen für ‚Haus‘.

Die Wahrnehmung des Hauses als Bildinhalt der Fotografie wird unterstützt durch den Ausschnitt des Bildes, der den territorialen Charakter des Ausstellungs- bzw. Bauareals betont. Die spezifische räumliche Verortung der Installation ist

zentral dafür, dass der möblierte Grundriss als Haus gelesen und verstanden werden kann. Nach zwei Seiten hin ist das durch Grundriss und Möblierung evozierte Einfamilienhaus von einem hohen Zaun aus senkrechten Pfeilern und Maschendraht umgeben, der die Wohnungseinrichtung einfasst, dessen transparente Materialität die Grenze zwischen Innen- und Außenräumen jedoch gleichzeitig als Moment der Verbindung ausweist. Der umschließende Zaun, das Tor, das den Übergang zwischen Grundstück und Straße markiert, der ungefüllte Raum um den Grundriss herum, der sich als Garten lesen lässt, all dies markiert das Gezeigte als Einfamilienhaus.<sup>183</sup>

Außerhalb des Zaunes liegen, separat voneinander in den beiden oberen Ecken der Fotografie platziert, zwei sowohl inhaltlich als auch bildästhetisch sehr unterschiedliche Felder: links eine Straße, rechts das benachbarte Schutt-Areal, Außenräume, zu denen das vorgeführte Wohnideal sowohl in Abgrenzung gebracht als auch in Beziehung gesetzt wird. Das Trümmerfeld verweist auf eine Vergangenheit, deren zerstörte Überbleibsel den materiellen Ausgangspunkt für die Vision eines Neuaufbaus von Grund auf bieten. Mit der Straße wird ein öffentlicher Raum gezeigt, der das ‚Andere‘ des als Privatraum vorgestellten Wohnsettings formuliert und gleichzeitig die territoriale Umgebung des präsentierten Wohnens anzeigt.

Sowohl über die Straße mit den ins Pflaster eingelassenen Straßenbahnschienen als auch über die auf Kriegszerstörungen verweisende Schuttfläche des Nachbargrundstücks wird das Urbane als Referenzraum des modernen Wohnens formuliert, zugleich wird die Stadt als bauliche Masse jedoch aus dem Bildausschnitt ausgeschlossen. Die Stadt, die nicht durch Bauten selbst ins Bild gesetzt, sondern nur angedeutet bleibt und so in einer eigenartigen Gleichzeitigkeit von visueller An- und Abwesenheit changiert, findet sich in sehr vielen Bildern, die das moderne Wohnen nach dem Zweiten Weltkrieg in Szene setzen. Dabei wird Urbanität entweder wie hier durch ausgewählte Verweise zitiert oder

---

183 Alexandra Staub zeigt an zahlreichen Beispielen auf, dass es explizit solche Verschlusselemente sind, die das Einfamilienhaus gleich welcher Schicht, vom kleinen Arbeiterhaus bis zur bürgerlichen Villa, und auch unabhängig davon, ob von konservativen Architekt/innen oder Anhänger/innen modernistischer Bewegungen errichtet, markieren (Staub 2004).

sie wird, den Maßgaben der aufgelockerten und durchgrünten Stadt entsprechend, einer Landschaft gleich als ideale Wohnumgebung vorgeführt.

Insbesondere über zwei Bildelemente wird auf der Grundriss-Fotografie die außenräumliche Umgebung mit dem Raum des Wohnens in Beziehung gesetzt: eine menschliche Gestalt und ein Auto. Die menschliche Gestalt, die außen am Zaun an dem Grundstück vorübergeht, ist die einzige Person auf dem Bild, umso mehr fällt sie ins Auge. Ihre dunkle Silhouette hebt sich deutlich von der hell erleuchteten Straße ab. Bekleidet ist sie mit einem Mantel und einer Kopfbedeckung, die als Polizeiuniform zu lesen sind. Ganz unabhängig davon, ob dieser Polizist im Moment der Aufnahme zufällig an dem Grundstück mit der Einrichtungsinstallation vorüberging oder ob er beabsichtigter Bestandteil der Aufnahme war, er ist Teil der Bildkomposition und tritt dabei nicht nur in seiner Funktion als Hüter einer generellen Ordnung auf, sondern insbesondere auch der spezifischen hier ins Bild gesetzten Wohnanordnung. Durch ihn erfährt die Ordnungshaftigkeit der vorgeführten Einrichtung inklusive des über sie vermittelten Narrativs von einem einfachen, familialen, häuslich figurierten Wohnen Bestätigung und Verifizierung.

Das Auto parkt, als gehöre es zur Grundriss-Möbel-Installation, am Straßenrand, und zwar in unmittelbarer Nähe zu einem Tor, das am linken Bildrand auf einen Zugang zum Grundstück verweist. Es ist nicht irgendein Auto, sondern ein VW Käfer, der im nationalsozialistischen ‚Kraft-durch-Freude‘-Programm als Wagen für das Volk entwickelt worden war, um dann nach 1945 – „sauber wie durch eine Geschichtswaschanlage gefahren“ (Selle 2007, S. 203) – zur Ikone des Wirtschaftswunderdeutschlands und zum Sinnbild für den Aufbruch in eine demokratische, familienorientierte Zukunft zu werden. Auch wenn der VW Käfer das Budget derjenigen, die als Bewohner/innen der gezeigten WKS-Einrichtung imaginiert werden können, bei Weitem überstiegen hätte, so vervollständigt er auf der Fotografie dennoch das Bild der nachkriegsdeutschen Familieneinheit, die in dem hier inszenierten Einfamilienhaus eingerichtet wird.

Parallel zur Visualisierung des Hauses wird mit der Grundriss-Fotografie allerdings noch eine andere, in gewisser Hinsicht dazu gegenteilige Raum-

figuration vorgeführt, die insbesondere mit den im Grundriss aufgestellten Möbelstücken zusammenhängt. Die Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel funktionierten, wie oben ausgeführt, als erweiterbares System einfacher Modulmöbel, das insbesondere zur Ausstattung kleiner Sozialwohnungen in Nachkriegs-Neubauten entworfen worden war. Wie in Kapitel 2.2 ausgeführt, wurde der soziale Wohnungsbau in der ersten Hälfte der 1950er Jahre in erster Linie in Form von städtischem Mietgeschossbau umgesetzt. Dazu passend entsprach der Grundriss, der den Rahmen der fotografierten Installation bildete, gegensätzlich zu seiner bis hierhin besprochenen Anmutung eines in sich abgeschlossenen freistehenden Hauses, eigentlich nicht einem Einfamilienhaus, sondern einer Wohneinheit, wie sie im größeren Gefüge eines Mehrfamilienmietshauses zu denken wäre. Die Möbel stehen also nicht im Grundriss eines Hauses, sondern einer Wohnung. In der bildräumlichen Komposition der fotografierten Installation werden hier erneut einander überlagernd die zwei schon bekannten Raumfiguren vorgeführt – das freistehende Einfamilienhaus auf eigenem Grundstück und die moderne Nachkriegswohnung im Mehrgeschossbau.

## 6.2 Heim(at), Boden, Nation und Gemeinschaft: Bild- und Textnarrative zweier printmedialer Präsentationen von Wohnkultur-Sozialwerk-Möbeln

In den folgenden Abschnitten soll das bis hierhin durch die Analyse der Grundriss-Fotografie bereits als recht komplex deutlich gewordene Wohnnarrativ der WKS-Möbel entlang der Lektüre zweier Printmedien, die mit Bezug auf die Möbel herausgegeben wurden, weiter diskutiert werden. Ich werde mich zunächst mit der Publikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* befassen, die das Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953 veröffentlichte, und danach mit der Kundenzeitschrift *Besser Wohnen. Schriften für Möbelkultur und Heimgestaltung*, die das Sozialwerk für Wohnung und Hausrat gemeinsam mit der Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur e. V. ebenfalls ab 1953 herausgab.

## 6.2.1 Einhausen. Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau

Wie einleitend erläutert, eröffnet das schmale, etwa DIN-A4-große Buch *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* (Abb. 106) mit einem Textteil, auf den ein zweiter Teil mit fotografischen Raumeinsichten folgt. Die auf 55 unpaginierten Seiten zusammengestellten Fotografien im zweiten Teil des Buches zeigen diverse wohnräumliche Arrangements, die mit Stücken aus den verschiedenen WKS-Serien eingerichtet sind. Abgesehen von einer Doppelseite, auf der verschiedene Schrankmodelle freigestellt von ihrer Raumumgebung vor weißem Hintergrund angeordnet sind, werden die Möbelstücke als Einrichtungen verschiedener Wohn-, Ess- und Schlafzimmer präsentiert, wobei die gezeigten Räume mit zusätzlichen „Wohnlichkeits-Attrappen“ wie Blumen auf der Fensterbank, Geschirr auf dem Tisch oder den scheinbar nur für einen kurzen Moment der Abwesenheit zurückgelassenen Schreib- und Rauchutensilien versehen sind (Abb. 118).<sup>184</sup> Der Grund für diese Abbildungspraxis, die den Räumen den Anschein des tatsächlich Bewohnten verleiht, lag in dem Bestreben, die Möbelpräsentation als Versprechen auf das beherbergende Heim vorzuführen. In einer Erläuterung im Buch heißt es dazu, man müsse die Stücke möglichst zusammen mit weiteren Wohndingen zeigen, etwa „Textilien, [...] Tapete, [...] Beleuchtung, [...] Geschirr, [...] Besteck und [...] Uhr“, da diese Dinge „mit dem Möbel zusammen die Atmosphäre [ergeben], die aus vier Wänden ein Heim machen“ (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953, S. 10f.). Vermittelt werden sollte eine Atmosphäre, die man nicht über die Möbel allein zu erreichen glaubte, sondern für die die Möbelstücke in einen spezifischen räumlichen, bildmedialen und textuellen Rahmen gestellt wurden.

Der den Fotoseiten vorangestellte Text ist nacheinander in drei Sprachen

---

<sup>184</sup> Zum Begriff der „Wohnlichkeits-Attrappen“ siehe die Studie von Theres Rohde, die Abbildungen in Hand- und Warenbüchern sowie Fotografien von Wohnausstellungen der 1920er und 1930er Jahre auf deren Anliegen hin untersucht, Wohnlichkeit zu inszenieren (Rohde 2014). Ein zu diesem Zweck häufig eingesetztes Mittel waren die scheinbar zufällig mit ins Bild geratenen oder ‚versehentlich‘ auf dem Tisch liegen gebliebenen Dinge, die den fotografierten Interieurs den Anschein belebter Szenarien geben sollten. Den Begriff der „Wohnlichkeits-Attrappen“ entnimmt Rohde einem Aufsatz von Elisabeth Mährlein-Stuart in der von Alexander Koch herausgegebenen Zeitschrift *Innendekorationen* von 1931.

abgedruckt, zuerst auf Deutsch, dann auf Englisch und Französisch, vermutlich mit dem doppelten Ziel, erstens die WKS-Produktionen in die internationalen Diskurse über das gut geformte Mobiliar einzuschreiben<sup>185</sup> und zweitens die Arbeit des Sozialwerks für Wohnung und Hausrat bei den Besatzungsmächten der BRD besser bewerben zu können. Erzählt wird eine ähnliche Geschichte wie in vielen der Publikationen, die in den 1950er Jahren in der BRD zum Thema des richtigen Wohnens erschienen sind. Das Narrativ beginnt bei den Kriegszerstörungen, die nicht nur als dramatische Katastrophe, sondern zugleich als Chance einer sowohl baulich als auch sozial gemeinten Neugestaltung beschrieben werden: „Es wäre falsch, diese Wirkungen [gemeint sind die Zerstörungen] in jedem Fall als negativ zu werten. Wir leben in einer Zeit grundlegender Wandlungen, befinden uns auf einer Gratwanderung gewissermaßen, bei der es weitgehend in unsere Hand gegeben ist, ob der Weg im Chaos oder in menschlicher Ordnung endet.“ (Ebd., S. 5) Dem Wohnbau und der Verfügbarkeit eines bestimmten Interieurs, speziell dem sozialen Wohnungsbau und den darauf abgestimmten WKS-Einrichtungsgegenständen wird die Aufgabe übertragen, aus „indifferent[e]n Massen“ eine „menschliche Gemeinschaft aus der Mitte des Einzelmenschen“ zu formen (ebd.).

Die zwischen die Absätze eingefügten Zeichnungen sind in den verschiedenen sprachigen Versionen des Textes unterschiedliche, sie erzählen aber mit wechselnden Bildmotiven ähnliche Geschichten. Immer führt das Narrativ von dramatischer Wohnungslosigkeit ins behütende Heim, das verlässlich in Gestalt eines Hauses wartet. Die erste Zeichnung im deutschen Text ist das Bild einer

---

185 Dem Text gelingt es, den Einfluss ausländischer, insbesondere skandinavischer und amerikanischer Designs auf die WKS-Produktionen anzuerkennen und die Entwürfe gleichzeitig als aus deutschem Erbe entstanden zu erklären. Betont wird, der „amerikanische Stil der Inneneinrichtung“ habe im Grunde „seinen Ursprung in den Arbeiten bedeutender, aus Deutschland emigrierter Architekten (Mies van der Rohe, Gropius u. a.)“, sodass die Formgestaltung der Möbel als ein zugleich kosmopolitisches wie genuin deutsches Produkt verhandelt werden kann (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953, S. 8). Aus Skandinavien habe man vor allem die „Leichtigkeit und Zwanglosigkeit der Einrichtung“ übernommen, aus den US-Südstaaten den Versuch, „die Natur in die Gestaltung des Innenraums stark einzubeziehen“ (ebd.). Außerdem wird betont, dass Formgebung der WKS-Möbel nicht nur ihrerseits von ausländischen Entwürfen positiv beeinflusst wurden, sondern dass auch die WKS-Möbel andersherum ins Ausland verkauft würden, wie insbesondere die WKS-Serie „Constructa“ aus für den Export zerlegbaren Stücken.

Menschenkarawane, die, schwer bepackt mit Taschen, Rucksäcken und Koffern, in eine Umrisskarte (Gesamt-)Deutschlands hineinwandert (Abb. 107) – und auf der nächsten Seite offensichtlich bereits beheimatet ist in einer Wohnsiedlung mit kleinen Satteldachhäuschen im Grünen (Abb. 108 links). Im englischen Text führen die Illustrationen von Nissenhütten zwischen kahlen Ästen (Abb. 111) zu Reihenhäuschen mit belaubten Bäumen im Garten (Abb. 112). Den Beginn des französischen Texts bebildern zwei Zeichnungen, die in direkter Korrespondenz zu der Grundriss-Fotografie zu stehen scheinen: Wie die Andeutung eines zukünftigen Hausumrisses umgibt ein Bretterzaun eine kleine Figurengruppe, die mit ein paar Koffern und Kisten noch ohne Wohnraum unter freiem Himmel auf dem blanken Erdboden platziert ist und das Thema der mit der Deutschlandkarte bereits angesprochenen Neuansiedelung konkretisiert (Abb. 114). Das projektierte Haus taucht erwartbar in der nächsten Zeichnung auf, in der die Menschen nicht mehr zu sehen sind und statt ihrer verschiedene Möbelstücke in ein diesmal wie ein Puppenhaus geöffnetes Haus hineintanzten, in dem Bett und Schrank ihre Stellplätze bereits eingenommen haben (Abb. 115).

Die zunächst nicht vorhandene oder noch sehr provisorische Behausung verwandelt sich in den Zeichnungen zu jedem der drei Texte aufs Neue in ein Heim, das immer in Form eines kleinen Hauses erscheint, umgeben von lebendiger, Neuanfang symbolisierender Natur. Die „Ordnung“ der „indifferente[n] Massen“ scheint über eine Einhausung der zuvor als obdach- und heimatlos gezeigten Figuren gelungen, die nun *in* den Häusern vorzustellen sind und daher als Bildmotiv nicht mehr zu sehen gegeben werden. Das bildnarrative Verfahren entwirft eine Vorher-nachher-Logik, wobei bereits in den Vorher-Bildern des prekären Aufenthalts durch verschiedene Verweise auf das, was fehlt, eine bessere Zukunft angedeutet wird, in der diese Leerstellen behoben sein werden: Ein zwischen den Nissenhütten aus Wellblech sichtbares Stück Ziegelmauer ruft sowohl Überreste zerstörter und nun der Vergangenheit angehörender Häuser als auch den Bau neuer auf; das eingezäunte Viereck un bebauten Bodens, auf dem sich die Figurengruppe eingefunden hat, setzt ebenfalls sowohl das Defizit als auch den Ort und den Umriss eines noch zu bauenden Hauses ins Bild.

## 6.2.2 Der nationale Boden heimatlicher Erde

Die in Text und Bild angelegte Erzählung begründet das ‚gute‘ Möbel mit seiner Fähigkeit, ein Heim zu schaffen, und macht parallel zur Vorführung von Tischen, Schränken und Betten das Einhausen, das im Wortsinn Häuslichmachen zum Topos, das auf dem Boden der Nation seinen Ort erhält, in unmittelbarer Verbundenheit mit der national aufgeladenen Idee der eigenen Erde, der deutschen Scholle. Mary Douglas weist darauf hin, dass der als Zuhause vorgestellte Raum des Wohnens immer ein lokalisierter Raum ist. Einen Ort auszuwählen, zu bestimmen, beschreibt sie als unabdingbar für die Konstruktion von *home*. „Home is ‚here‘, or it is ‚not here.‘ The question is not ‚How?‘ nor ‚Who?‘ nor ‚When?‘ but ‚Where is your home?‘ It is always a localizable idea.“ (Douglas 2012, S. 51)<sup>186</sup> Auch wenn die Umgebung des vorgeführten Wohnens sowohl auf der Grundriss-Fotografie als auch in den Zeichnungen der Publikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* nur angedeutet bleibt, so wird der Ort des Geschehens über einzelne Hinweise auf Natur-, Siedlungs- oder Stadt-raum und vor allem über die starke Betonung des Bodens deutlich orts- und vor allem bodengebunden präsentiert.

Diese Betonung des Bodens setzt sich auch in einem Grundrissplan in der Publikation des Sozialwerks für Wohnung und Hausrat fort, der das projektierte Wohnen auf den Zeichnungen von seiner Verortung im Umriss der Deutschlandkarte und im abgesteckten Bodengebiet in den häuslichen Innenraum hineinführt: Die in den deutschen Text eingefügte Planzeichnung zeigt dabei nicht den Grundriss einer ganzen Wohnung oder eines ganzen Hauses, stattdessen liegt ein Ausschnitt eines solchen Gesamtplans auf einem schraffierten Untergrund, dessen organische Form erneut auf den Erdboden zu verweisen scheint (Abb. 109). Es

---

<sup>186</sup> Dabei geht es, so Douglas, erstens darum, den Raum zu bestimmen, ihn festzulegen und ihn einer bestimmten Kontrolle zu unterwerfen, und zweitens um einen wiederholten und dadurch wiedererkennbaren Auftritt von Möbeln, „the appearance and reappearance of its furnishings“ (Douglas 2012, S. 52), die den Raum als *home* bestimmen. Nicht zufällig nennt Douglas hier von allen Möbeln gerade das Bett. Immer wieder wird in Theoretisierungen des Wohnens, seiner Räume und Dinge das Bett (manchmal zusammen mit dem Tisch oder der Feuerstelle) als Kern des Wohnens angeführt, als jenes Möbel, das einen Raum als Wohnraum kennzeichnet und lokalisiert (Selle 2011, S. 116). Auf der Grundriss-Fotografie ist das große Doppelbett gut sichtbar leicht oberhalb der Bildmitte positioniert, wohl von allen ‚Räumen‘ am schnellsten lässt sich dieses Grundrissfeld als ‚Schlafzimmer‘ identifizieren.

geht hier offensichtlich nicht darum, die Anlage einer Wohnung bildlich zu erläutern, visualisiert wird vielmehr die Ordnung des Bodens durch das Rastergefüge einer Wohnarchitektur.

Über die Zeichnungen, die das Wohnen mit WKS-Möbeln auf national markiertem Boden illustrieren, werden die Möbel zu einem konstitutiven Bestandteil des „epistemologische[n] Feld[es] ‚Heimat‘“ (Nierhaus 1999, S. 72), für dessen insbesondere räumlich gedachte Konzeptionen der Wohnbau – nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkt – eine wesentliche Rolle spielt. Nierhaus macht verschiedene im Wohnbau der Wiederaufbauzeit umgesetzte „Beheimatungsstrategien“ aus (ebd.), sowohl in der stadträumlichen Anordnung der Neubauten in Siedlungen, die als nachbarschaftliche Gemeinschaften gedacht werden, als auch in der Gestaltung der Gebäude. Mit Geschichten erzählenden Fassadenbildern, Baudetails, die trotz ihrer industriellen Fertigung an traditionelles Handwerk denken lassen, und vor allem mit einer Hausform, die auch bei großen, eher sachlich gehaltenen Mehrfamilienwohnblocks mit einem Satteldach die Gestalt eines übergroßen Einfamilienhauses zitiert, wird – in der Fortsetzung einer „Entwicklung der 30er und 40er Jahre, in der sich nationaler Traditionalismus mit Technokratie verbindet“ – „eine Kombination von Narration und Versachlichung“ angelegt (ebd., S. 75), die modernes Wohnen und Konzepte von Heim und Heimat zusammenbringt. In der Publikation des Sozialwerks für Wohnung und Hausrat wird diese Verknüpfung über die Bildmotive Deutschlandkarte, nackte, aber abgesteckte Erdfläche, Einfamilienhaus in der begrüneten Siedlung und modernes Möbel geschaffen.

In der Figur des Heims als Haus wird die mit den richtigen Dingen ein- und auf die Familie ausgerichtete Behausung zum Konstruktionsraum einer nationalen Gemeinschaft und ihres zu restaurierenden Staates. Die WKS-Produktionen werden als deutscher Neuanfang nach dem Krieg vermittelt. Das Sozialwerk für Wohnung und Hausrat, das sich insbesondere jenen verpflichtet fühlte, die durch Bombenschäden wohnungslos geworden waren, vor allem aber auch denen, die die ‚Ostgebiete‘ des Deutschen Reichs nach 1945 verlassen hatten und nun in der

BRD Wohnraum suchten,<sup>187</sup> präsentierte Möbel, die zwar als schlicht und günstig verstanden werden sollten, keinesfalls aber als „Behelfsmöbel“, mit denen man sich nur temporär, zur Überbrückung einer Notlage ausstatten könnte.<sup>188</sup> Die immer wieder aufgerufene Figur des Heims diente dabei dazu, den WKS-Produktionen die Aura des Bleibenden und Beständigen zu verleihen. Die WKS-Möbel sollten, so heißt es in einem Zeitungsartikel von 1951, „der breiten Schicht der Habenichtse aus den Kreisen der Ausgebombten, der Flüchtlinge, der Werktätigen und des intellektuellen Proletariats, die bekanntlich die Hauptlast der Kriegsfolgen zu tragen haben, [...] in spärlichen Räumen trotzdem wieder das Gefühl einer eigenen Sphäre zu geben“ (fn 1951).

### 6.2.3 Anordnungen. Das moderne Heim machen lernen

Die richtigen Möbelstücke in den Handel zu bringen, hielt man allein jedoch nicht für ausreichend. Gleichzeitig sollte es auch darum gehen, die Wohnenden im Wohnen anzuleiten. Man müsse „durch Aufklärung und Beratung des Käufers von Hausrat aller Art das Verständnis für neue Wohngesinnung in immer größere Kreise [...] tragen“, was sowohl in den neu eröffneten Wohnberatungsstellen geschehe als auch bei den vom Sozialwerk, dem Deutsche Werkbund und andere Organisationen veranstalteten „unzählige[n] Vorträge[n] über wohnkulturelle Fragen, die überall regsten Zuspruch finden“ (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953, S. 9). „[D]ie Verantwortlichen“ dürften „nicht bei der Errichtung

---

187 Die Flüchtlinge und Vertriebenen waren die „zahlenmäßig größte Gruppe besonders hart vom Krieg betroffener Menschen“ (Schildt 2007a, S. 4). Sie befanden sich in oft extrem prekären Wohnsituationen, viele wurden in Notunterkünften untergebracht, die teilweise ursprünglich als landwirtschaftliche Nutzräume gedient hatten, andere lebten behelfsmäßig in überbelegten Wohnbauten. Im Zusammenhang mit diesen Wohnumständen und verbunden mit den Möglichkeiten staatlicher Finanzierungshilfen sei die Bereitschaft zum Eigenheimbau in dieser Bevölkerungsgruppe besonders groß gewesen (Holtmann 1988; Schildt/Siegfried 2009, S. 101). So richteten sich Texte unterschiedlicher Medien, die das ‚eigene Heim‘ als den primären familial angelegten Privatraum bewarben, oftmals gerade an diese Bevölkerungsgruppe, wobei damit, wenn man Axel Schildt folgt, nicht unbedingt nur die tatsächlichen Personen gemeint waren: „Der ‚Flüchtling‘ [...] avanciert in der zeitgenössischen Soziologie zur ‚Gestalt einer Zeitenwende‘ (E. Pfeil), zum Sinnbild des Menschen schlechthin.“ (Schildt 2007a, S. 4)

188 „Die WK-Möbel sind natürlich keine ‚Behelfsmöbel‘ mehr. ‚Einrichtungsgegenstände zu schaffen, die nur auf eine fünfjährige Lebensdauer berechnet sind, wäre in der heutigen Situation ein wirtschaftlicher Wahnsinn, zumal die Möbel zu einem gewissen Teil aus staatlichen Mitteln kreditiert oder in Form von Beihilfen auch finanziert werden‘, erklären übereinstimmend die Fachleute, die Planer und die Käufer.“ (fn 1951)

von vier Wänden und einem Dach stehenbleiben“, „die Inneneinrichtung und die Fähigkeit der Bewohner, das Heim zu gestalten“, gehöre „mindestens gleichwertig“ dazu (ebd., S. 6). Einrichten bedeutete aus einer Wohnung ein Heim machen, wobei das Heim, also das richtig eingerichtete Wohnen, und nur dieses, die insbesondere in dieser Situation der nationalen Restaurierung als zentral erachtete „familienbildende und familienerhaltende Funktion ausüben kann“ (ebd.). Mittels Produktion und Bereitstellung eines bestimmten Mobiliars sowie einer breit angelegten Wohn- und Einrichtungs-Aufklärung „sollte mit Eifer und Sorgfalt alles getan werden, um auch die notwendigerweise kleinen Wohnungen unserer Tage zur familienbildenden Heimstätten zu machen“ (ebd.).

In mehreren Zeichnungen in der Publikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* wird dieses Wohnen-Lehren und -Lernen geschlechterstereotyp ins Bild gesetzt: Zu sehen sind weibliche Figuren, die für das Thema Wohnen zuständig sind und sich Gedanken über den möglichen Möbelkauf und die dafür notwendigen Ratenzahlungen machen (Abb. 113) – aber zu ihrer Beratung ist unbedingt ein männlicher Experte notwendig, der sie davon abhält, schwerfällige und verschnörkelte Küchenbuffets zu erstehen (Abb. 108 rechts). In den Zeichnungen und auch im Text wird die Einrichtung der Wohnung als genuin weibliches Thema begriffen, während gleichzeitig Frauen als diejenigen auftreten, die am meisten zu lernen hätten und am dringendsten Nachhilfe darin bedürften, sich von den verteuerten Gegenspielern des ‚guten‘ Mobiliars, den Frisierkommoden, Küchenbuffets und „kompletten Garnituren“ zu trennen, deren Kauf nur das Bestreben zeige, „vergangene Lebensformen nachzuahmen und einer durchaus unzeitgemäßen Geltungssucht zu frönen“ (ebd.). Der Text benennt als hauptsächliche Zielgruppe der Aufklärungsarbeit Frauen, die etwa in sogenannten Bräutekursen „das Einrichten der Wohnung als eines der wichtigsten Wissensgebiete der Frau“ erlernen sollten (ebd.). Die Zeichnungen führen das Wohnen als vergeschlechtlichtes Wissens- und Lernfeld vor und setzen es als explizit medial vermittelt ins Bild, wie etwa mit der Abbildung einer Filmvorführung, bei der dem wohninteressierten Publikum das Ideal-Interieur (von einem erneut männlichen Vorführer) auf der Leinwand präsentiert wird (Abb. 110).

Bezüglich der Inszenierung des idealen Interieurs besonders interessant scheinen die beiden Zeichnungen, die den Übergang vom Textteil des Buches zum Fototeil bebildern. Die letzte Illustration im französischen Text zeigt einen hochmodernen Wohnraum im amerikanischen Stil, der mit dem WKS-Wohnen scheinbar nur noch wenig zu tun hat (Abb. 116). Zwei mit (Kunst-)Fell bezogene Sessel sind zu einem niedrigen, aber sehr ausladenden, organisch geformten Tisch gruppiert, dahinter ist prominent etwa in der Bildmitte ein großer offener Kamin ins Bild gesetzt, dessen ‚Feuer‘ durch ein deutlich eingezeichnetes Kabel als elektrisch gespeiste Illumination vorgeführt wird. Nach oben ist der Raum zum Himmel geöffnet, Äste eines Baums strecken sich ins Innere. Ähnlich wie in der Plakatgestaltung für die Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* in Köln 1949 (Abb. 3) ist auch hier die über eine Raumöffnung nach draußen hergestellte Verbindung von Innen- und Außenraum bzw. Wohnen und Natur ein zentrales Merkmal des modernen Wohnens, das mit dem Kamin jedoch ein Motiv an die Seite gestellt bekommt, das als Bildzeichen für Heimeligkeit verstanden werden kann. Die kleine Zeichnung entwirft einen Wohnraum, in dem die Attribute modern und Heim jeweils visuelle Markierungen erhalten, wobei die Ausführung als ‚amerikanisches‘ Wohnzimmer offenbar krassere Extreme erlaubt als ein WKS-Wohnzimmer – das nach dem Umblättern in einer abschließenden Zeichnung ins Bild gesetzt wird (Abb. 117). Die Einrichtung hier ist eine gänzlich andere als in der Zeichnung davor, dennoch haben die beiden Interieurs offensichtliche Ähnlichkeiten, die trotz der Unterschiede eine gewisse Nähe der gezeigten Wohnansichten suggerieren. Die Blickperspektive ist fast gleich, wieder blicken wir in eine Raumecke, bei beiden Bildern verstärkt ein aufgezogener Vorhang am Bildrand die Vorstellung des Hineinschauens. In der abschließenden Zeichnung haben allerdings alle Bildbestandteile eine Übersetzung in ein traditionelleres (deutsches) Wohnen erhalten. Statt eines elektrischen Kamins steht eine Eckbank in der Zimmerecke, statt eines organisch geformten Tisches findet sich hier ein rechteckiger mit gemusterter Tischdecke. Die überdimensionierte Zimmerpflanze des ‚amerikanischen‘ Wohnraums ist übersetzt in eine kleine Topfpflanze und einen Blumenstrauß und statt eines einzigen großen Gemäldes über dem Sofa schmückt hier eine Reihe kleinerer Bilder, die eine Familiengalerie andeuten, die

Wand über der Eckbank. Die Öffnung in der Decke ist im zweiten Bild verschwunden. Raum und Mobiliar der Abschlusszeichnung unternehmen eine visuelle Schließung der zuvor zumindest als utopische Idee oder Zukunfts-Vision erlaubten Wohnvorstellung. Interessanterweise führt das letzte Bild dabei nicht nur zurück zur ersten WKS-Serie – der etwas aus dem Raum herausragend platzierte und dadurch besonders in den Blick fallende Schrank ist leicht als Otto Beringers WKS-1-Entwurf zu erkennen –, sondern führt gerade im Akt des Schließens auch zurück zum offenen Erdboden, der in den Zeichnungen davor und in der Grundriss-Fotografie als Untergrund des Wohnens visualisiert wurde: Zwar wird auch das letzte Interieur auf einem Teppich arrangiert, im Gegensatz zum Teppich der ‚amerikanischen‘ Einrichtung weist dieser jedoch ein Muster auf, in dem die Steine der unbebauten Erdoberfläche noch einmal sichtbar zu werden scheinen. Der Boden ist im neuen Wohnen zwar bedeckt, er bleibt aber als Grund, auf dem von Neuem aufgebaut wurde, unvergessen.

#### 6.2.4 Gemeinschaft. *Besser Wohnen. Schriften für Möbelkultur und Heimgestaltung*

Um die Wohnenden detailliert bezüglich der angestrebten modernen und zugleich auf ein Heim hin orientierten Einrichtung der Wohnung beraten zu können, gaben die Neue Gemeinschaft für Wohnkultur e. V. und das Sozialwerk für Wohnung und Hausrat gemeinsam ab 1953 die Zeitschrift *Besser Wohnen. Schriften für Möbelkultur und Heimgestaltung* heraus (Abb. 126).<sup>189</sup> Die Zeitschrift war Teil der oben beschriebenen vierteiligen intermedialen Wohnlehre des Sozialwerks für Wohnung und Hausrat, deren Verbindungsstücke die spezifischen Möbelserien und Möbelstücke waren. Das Einzelheft der Zeitschrift kostete zu Beginn 50 Pfennig. Die ungefähr DIN-A5-großen, nur etwa 20–30 Seiten umfassenden Heftchen der vierteljährlich erscheinenden Publikation bewegten sich in Aufmachung und Inhalt zwischen einer kleinformatigen Wohnzeitschrift und einem Wohnratgeber, fungierten vor allem aber als wichtiges Werbemedium für

---

189 Der anfängliche Titel wurde später in *Besser Wohnen. WK-Journal für Wohnkultur* umgewandelt; unter diesem Namen erschien die Zeitschrift bis 1984, danach wurde ihr Erscheinen eingestellt.

die Möbelstücke der Arbeitsgemeinschaft Wohnkultur-Sozialwerk. Dabei wollte die Zeitschrift mit ihren kurzen Texten, diversen schwarz-weißen und kolorierten Fotografien sowie Zeichnungen „nicht nur gute Möbel zeigen, sondern auch die Möglichkeit, sich ihrer richtig zu bedienen“, wie es im Editorial der ersten Ausgabe heißt (o. V. 1953d). Die Publikation funktionierte wie eine fortlaufende Anleitung in der Frage, wie die eigene Wohnung mit WKS-Möbeln einzurichten sei, wobei die Leser/innen im Besonderen darin angeleitet werden sollten, aus ihrer Wohnung ein Heim zu machen – entsprechend auch der Untertitel der Zeitschrift *Schriften für Möbelkultur und Heimgestaltung*. Die Möbel selbst wurden zwar als elementare Bestandteile des Heims beworben, ihr Kauf allein schien jedoch kein Garant für die Schaffung eines solchen zu sein. Daher sollten die Leser/innen in der Lektüre der Zeitschrift „mit neuen Formen, neuen Materialien, neuen Ideen [bekanntgemacht werden], die dazu dienen können, ein Heim besser, zweckmäßiger und schöner aufzubauen“ (ebd.). Denn jene Atmosphäre zu schaffen, die ein Heim ausmache, sei nicht leicht, durchaus aber erlernbar. „Das Einrichten der Wohnung, die Gründung eines Heims also, ist eine verantwortungsvolle Aufgabe und es ist schwer für den Menschen, der einmal in seinem Leben vor diese Aufgabe gestellt wird, gleich alles richtig zu bedenken, richtig zu wählen und zu gestalten. Unsere Zeitschrift macht es sich deshalb zum Ziel, ihm zu helfen, ihn zu beraten und anzuregen.“ (Ebd.)

Mit dem Heim wird ein Wohnen benannt, das von den Bewohner/innen erst herzustellen ist durch ein wissendes Agieren in den Räumen und mit den Dingen. Dazu gehört die richtige Anordnung der Möbel, die richtige Auswahl und Zusammenstellung von Teppichen, Vorhängen, Tapeten und Bildern sowie die richtige Balance zwischen einem aus der Wohnung zu verbannenden Kitsch und dem Arrangement durchaus erwünschter, ja sogar als notwendig erachteter Ziergegenstände wie etwa Zimmerpflanzen, antiker Einzelstücke oder kleiner Liebhaberstücke. Ähnlich wie in Grete Borgmanns in der Einleitung besprochenem Ratgeber zum ‚Heim‘, in dem es sich ‚gut wohnt‘, ist das Ziel dieser Heim-Produktion die Herstellung einer Beziehung zwischen Wohnraum und wohnendem Subjekt. Das Wohnen, seine Räume und Dinge müssen, um zu einem Heim zu werden, nicht nur „qualitätvoll“, „zweckmäßig“, „durchdacht“,

„erprobt“, „dauerhaft“, „gut gearbeitet“, „arbeitsparend“, „ehrlich“, „neuzeitlich“, „modern“, „schlicht“, „harmonisch“, „sympathisch“, „fröhlich“, „lebendig“ und „leicht“ sein, sondern insbesondere auch „intim“, „individuell“ und „persönlich“.<sup>190</sup> Nur ein persönliches Wohnen könne ein Heim machen, und dieses werde dann durch die Personalisierung zur Heimat. So heißt es im Editorial der ersten Ausgabe von *Besser Wohnen*: „Vier Wände und ein Dach darüber sind noch keine Wohnung. Möbel in diesen Wänden machen sie zu einer Wohnung, aber nicht zum ‚Heim‘. Die Wohnung wird erst dann zum Heim, wenn alle Stücke in einer lebendigen Beziehung zum Bewohner stehen, wenn jeder Gegenstand dem Lebensstil der Menschen angepasst ist, ein Spiegel ihres Geistes ist. Das Heim ist auch kein bloßer Umschlagplatz von einem Werktag zum anderen, es ist Heimat: Geborgenheit und Nährboden. Es ist Hüterin und Förderin der Persönlichkeit, der Familie, ist Keimzelle aller Kultur.“ (O. V. 1953d) Dabei werden die Möbel, wenn auch ihre Materialität, ihre Formgestaltung oder ihre Farbgebung beschrieben und an einigen Stellen auch die Namen ihrer Entwerfer/innen genannt werden, kaum je selbst als einzelnes hervorzuhebendes Objekt besprochen. Vielmehr werden sie dazu eingesetzt, eine Art mobiliaren Hintergrund zu bilden für die räumliche Ausgestaltung einer bestimmten Wohnvorstellung und darin spezifischer Bewohner/innen, die durch ihr Wohnhandeln erst ihre Wohnung zum Heim und zur Heimat und sich zum Wohnsubjekt machen.

Die Wohnung als Heim und Heimat wird immer familial verhandelt und das Wohnen als Raum biopolitischer Interessen sowie der Reproduktion markiert. So finden sich unter den in der Zeitschrift entworfenen Bewohner/innen-Subjekten zwar auch alleinstehende Personen, etwa in einem fiktiven Wohnberatungs-Briefwechsel, in dem ein „möblierte[s] Fräulein“ namens Brigitte zur „Frau mit eigenem Heim“ wird (o. V. 1953c, S. 9), oder in der wiederkehrenden Rubrik des ermahnend-beratend geschriebenen „Wohnbreviers für junge Menschen“, dennoch wird das Single-Wohnen immer als Übergangsphase kenntlich gemacht,

---

190 Mit diesen Adjektiven wird das ideale Wohnen bzw. das Heim in verschiedenen Artikeln der Zeitschrift beschrieben.

in der bereits auf das Familienheim hingearbeitet werden muss. Hier heißt es: „Eine dreiteilige ‚Frisiergondel‘ mag von jungen Mädchen mit Filmambitionen als unentbehrliches Requisit angesehen werden. Als Wickelkommode ist sie nicht zu gebrauchen.“ (Doerr 1953) Die direkte Ansprache der Zeitschrift richtet sich wie zu erwarten in erster Linie an eine weibliche Leserinnenschaft, die mit der Aufgabe der Einrichtung der Wohnung als Heim betraut wird.

Darüber hinaus entwirft die Zeitschrift ein gemeinschaftliches Wir, das sich über das Interesse aller Beteiligten an den gleichen Möbelstücken formiert. So beschreiben die Herausgeber/innen ihre Leser/innenschaft als allen Altersstufen und Berufsklassen zugehörig, weiblich wie männlich, „in Schulstuben und Amtszimmern hat man ‚Besser Wohnen‘ gelesen[,] Männer an der Drehbank und im Direktionsbüro, Frauen im Haushalt und an der Schreibmaschine, Studenten und Omas haben uns geschrieben“ (o. V. 1953d). Diese Auflistung, die vermutlich nicht nur jene nennt, die sich tatsächlich mit Leser/innenbriefen an die Redaktion gewandt hatten, sondern vor allem diejenigen, an die sich die Zeitschrift richten wollte bzw. in deren Interessensfeld sie sich einzuschreiben versuchte, dient der Konstruktion einer bundesweiten, sich mit der Einrichtung der Wohnung als Heim befassenden Gemeinschaft, die über die in derselben Ausgabe der Zeitschrift genannte Zahl von bereits 50.000 Leser/innen weitere Bestätigung erfährt.

Ähnlich findet sich auch in der Publikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* eine Beschreibung der Käufer/innen-Klientel der WKS-Möbel: „Interessant ist es auch, die soziale Schichtung der Käufer solcher neuzeitlicher Möbel in den vergangenen drei Jahren zu untersuchen. Während zunächst Kaufabschlüsse vornehmlich nur mit Angehörigen der intelligenten Mittelschichten, Ärzten, höheren Beamten, Architekten, Rechtsanwälten, Professoren, Geistlichen, Lehrern, Künstlern und Angestellten sowie Angehörigen freier Berufe abgeschlossen wurden, erweitert sich das Interesse für diese zeitgemäßen Möbel immer mehr nach der sozial schwächeren Schicht hin.“ (Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953, S. 8) Mit dieser Beschreibung wurden nicht nur Identifikationsangebote für diejenigen unterbreitet, die über die Anschaffung

neuer Möbel nachdachten, die ausführliche Auflistung der intellektuellen Käuferschaft und insbesondere die Nennung der Architekten und Künstler fungierte außerdem wie ein Nachweis für die Hochwertigkeit des Designs. Dabei wurde diese Käufer/innengruppe nicht angeführt, um die Möbel als in irgendeiner Art besonders oder gar avantgardistisch zu markieren, vielmehr diente die mit dem Wissen der guten Formgebung ausgestattete Klientel zur Verifizierung der schlichten, einfachen Form als der wahrlich guten, die auch und gerade jenen genügte, die sich in Designfragen auskannten. In der Auflistung unterschiedlicher Berufsgruppen wird eine schichtübergreifende Gemeinschaft konstruiert, deren durchaus sehr unterschiedliche Mitglieder über ein gemeinsames Interesse am „Volksmöbel“ miteinander verbunden sind, das „in allen Gegenden des Bundesgebietes, in gleicher Form und von gleichem Aussehen angeboten werden kann“, wie die Architektin Klara Seiff in einem Bericht über die Hamburger Ausstellung *Schöner wohnen – froher leben* 1950 lobt (Seiff 1950, S. 1), bei der mehrere Musterwohnungen in den neu errichteten Grindelhochhäusern mit WKS-Möbeln eingerichtet waren. Auch in einem Artikel, der zu derselben Ausstellung in der Wochenzeitung *Die Zeit* erschien, wird das überall in der BRD gleichzeitige Vorhandensein der WKS-Möbel betont: „Was bisher jedoch nicht möglich war, ist es jetzt –: alle gezeigten Muster können bereits in 35 verschiedenen Städten Westdeutschlands unter dem Namen ‚WK-Sozialwerk-Möbel‘ gekauft werden. Wer in Hamburg erst einmal das Geld für ein Bett zusammengespart hat, später in München wohnt und nun den passenden Schrank dazu kaufen möchte, kann dort prompt bedient werden.“ (O. V. 1950g) Solche Texte waren wesentliche Foren für die diskursive Konstruktion jener in Kapitel 2.4 angesprochenen Gleichzeitigkeit, die Benedict Anderson als grundlegend für die Vorstellung einer nationalen Gemeinschaft beschreibt (Anderson 1996).

Der Vorstellung von Gemeinschaft bzw. ihrer medialen Präsentation im Zusammenhang mit WKS-Möbeln werde ich im Folgenden in der Untersuchung eines sehr populären Kinospiefilms der frühen 1950er Jahre nachgehen. Hier werden die WKS-Möbel zum mobiliaren Hintergrund einer Verhandlung von zugleich familialer wie nationaler Gemeinschaft, wobei wesentlich expliziter als in den bis hierher untersuchten Medienstücken die Kategorie *race* als Element dieser

Gemeinschaft verhandelt bzw. das Thema Weißsein als Bestandteil der WKS-Wohnpräsentation deutlich wird.

### 6.3 Ein weißes Heim. Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel im Spielfilm *Toxi* (1952)

Das Melodram *Toxi* (BRD 1952, Regie: Robert A. Stemmle)<sup>191</sup> erzählt von dem scheinbar elternlosen Schwarzen Mädchen Toxi, das eines Tages bei einer wohlhabenden bürgerlichen weißen Familie in Hamburg auftaucht und diese vor die Frage stellt, ob das Kind in staatliche Fürsorge gegeben oder im Haus der Familie aufgenommen werden soll. Der aus drei Generationen bestehende Familienhaushalt, zu dem sowohl sehr konservative als auch progressiver eingestellte Personen zählen, lässt sich als Allegorie für eine Nation lesen, die sich, entlang der durch das Schwarze Kind ausgelösten Beschäftigung mit Fragen nach Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit, mit den Prozessen ihrer Restaurierung bzw. Neuausrichtung befassen muss. Mehrere Räume des Hauses sind mit WKS-Möbeln eingerichtet, wobei die Stücke hier wiederum in einem Wohnen platziert sind, das explizit in dem nicht immer reibungslosen, aber als erstrebenswert und möglich gezeigten Zusammenkommen von einer traditionsverhafteten und Stabilität bietenden Häuslichkeit mit einem modernen, dem Neuen und der Zukunft offen gegenüberstehenden Wohnverständnis artikuliert wird.

Der Film bietet eine Identifikationsvorlage für eine bundesdeutsche Nachkriegsidentität, deren Konstruktion thematisch um das familiäre Wohnen zentriert ist. Auch wenn *Toxi* kein Wohnlehrmedium im klassischen Sinn ist, so befasst sich der Film, der sich durchaus „[a]ufgrund seines pädagogischen Duktus [...] als performatives Lehrstück begreifen [lässt]“ (Figge 2010, S. 138), in seiner Inszenierung eines westdeutschen Familienheims der 1950er Jahre zentral mit der Frage nach dem richtigen Wohnen und lässt in der Beantwortung dieser Frage Prozesse der Aushandlung und Konstruktion der miteinander verknüpften Differenz-

---

191 *Toxi*, BRD 1952, 89 min. Produzenten: Werner Ludwig, Hermann Schwerin; Regie: Robert A. Stemmle; Drehbuch: Peter Francke, Maria von der Osten-Sacken, Robert A. Stemmle; Kamera: Igor Oberbeg; Musik: Michael Jary; Schnitt: Alice Ludwig. Mit: Elfie Fiegert (Toxi), Paul Bildt (Gustav Rose), Johanna Hofer (Helene Rose), Ingeborg Körner (Herta Rose), Carola Höhn (Charlotte Jenrich), Wilfried Seyferth (Theodor Jenrich).

kategorien *race*, Klasse und Geschlecht als Teil der medialen Narration der WKS-Möbel sichtbar werden. Im Folgenden soll dieser Film diskutiert werden hinsichtlich des darin präsentierten Wohnens und der Rolle, die die WKS-Möbel nicht nur in der Idealisierung eines bestimmten wohnräumlichen Interieurs spielen, sondern auch für die Darstellung einer spezifischen Bewohner/innenschaft, die im Narrativ des Films als soziales Vorbild, als gesellschaftliches Ideal auftritt.

### 6.3.1 *Toxi* im Kontext des Mediendiskurses über 'Besatzungskinder'

Die Zeitschrift *Besser Wohnen*, die in ihrer ersten Ausgabe eine kurze Vorstellung von *Toxi* unternimmt (Abb. 127a),<sup>192</sup> sieht den Grund für den Kinoerfolg von *Toxi* in den WKS-Möbeln, mit denen die filmischen Wohnräume ausgestattet waren. Aufgrund dieser Möbel, die vielen Zuschauer/innen aus dem eigenen Wohnalltag bekannt seien, könne sich das Publikum besonders leicht in das gezeigte Wohnen eindenken. Die Einrichtungsgegenstände, „die wirklich in unsere Zeit und unsere reale Welt hineingehören“, böten den Zuschauer/innen Identifikationsangebote: „O ja, so ist es wirklich! Das sind Menschen wie wir, Räume, wie wir sie kennen!“ sagte das erfreute Publikum“, so dass, laut dem Artikel, „wenn gerade diese Filme zu Publikumserfolgen wurden, [...] wohl auch diese Möbel ihren Teil dazu beigetragen“ hätten (o. V. 1953b, S. 20). Tatsächlich waren es wohl nicht in erster Linie die Möbelstücke, die den Film populär machten, wenngleich andersherum die WKS-Produktionen vermutlich deutlich von der Beliebtheit des Filmes profitierten, nicht zuletzt aufgrund der von der *Besser Wohnen* ganz richtig beobachteten Identifikationsangebote an das Publikum, welches in den WKS-Möbeln in dem Film ein (potenziell) eigenes Wohnen erkennen konnte und zugleich in der Art der Präsentation dieser Möbel als Ausstattungselemente eines wohlhabenden bürgerlichen Haushalts den Raum für

---

192 Unter der Überschrift „Es wirken mit: WKS-Möbel“ wird *Toxi* zusammen mit zwei weiteren Kinofilmen in einem kurzen Artikel mit je einem Filmstill für jeden Film vorgestellt. Die beiden Filme neben *Toxi*, die ebenfalls ausgewählt wurden, weil in ihnen Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel zu sehen sind, sind die Verwechslungskomödie *Das kann jedem passieren* mit Heinz Rühmann (BRD 1952, Regie: Paul Verhoeven) und eine ins Bayern der 1950er Jahre verlegte Verfilmung von Molières Lustspiel *Der eingebildete Kranke* (BRD 1952, Regie: Hans H. König).

die Fantasie des eigenen sozialen Aufstiegs fand. Der große Erfolg des Films hing, wie Angelica Fenner in ihrer sehr ausführlichen Analyse überzeugend herausarbeitet, mit der Art und Weise zusammen, wie er in einer sehr zugänglichen und zugleich vielschichtigen narrativen und visuellen Komposition hegemoniale Annahmen bezüglich nationaler Identität und sozialer Zugehörigkeit in der Adenauer-Ära entlang eines hochaktuellen gesellschaftspolitischen Themas zunächst in eine kritische Diskussion bringt und schließlich in eine versöhnliche Auflösung führt (Fenner 2011, S. 13).

*Toxi*, der sein Publikum mit dem Schicksal des Schwarzen Kindes und den verschiedenen Umgangsweisen seitens der weißen Familie rührt, befasst sich mit der Aufmerksamkeit, die in den frühen 1950er Jahren Schwarzen ‚Besatzungskindern‘ zuteilwurde, Kindern weißer deutscher Mütter und Schwarzer US-amerikanischer Väter, die ab 1945 als GIs in Deutschland stationiert waren. 1952 und somit in dem Jahr, als *Toxi* in die Kinos kam, wurde die erste Generation dieser Kinder in der BRD eingeschult, ein Ereignis, das eine extreme Medialisierung erfuhr und insbesondere vor dem Hintergrund von Fragen nach Integration und nationaler Gemeinschaft diskutiert wurde. Die Popularität des Films, die unter anderem mit dem spezifischen historischen Moment der Einschulung der ersten Schwarzen ‚Besatzungskinder‘ in Deutschland zusammenhing, führte dazu, dass der Name *Toxi* zu einem Synonym für Schwarze Kinder in der BRD wurde (Figge 2010, S. 136f.; Fenner 2011, S. 124f.).<sup>193</sup> Annette Brauerhoch spricht von 1952 als einem medialen „Boomjahr“ für Schwarze deutsche Kinder, sie weist auf Presseberichte, Tagungen, Parlamentsdebatten und Resolutionen zum Thema der ‚Besatzungskinder‘ hin (Brauerhoch 2006, S. 333, Anm. 12). Fenner beobachtet eine *hypervisibility*, eine extrem verstärkte Sichtbarkeit oder vielleicht eher verstärkte Sichtbarmachung der in Relation zur weißen deutschen Mehrheitsgesellschaft sehr kleinen Bevölkerungsgruppe der Schwarzen Kinder, die sich unter anderem in falschen Zahlen in Zeitungsartikeln spiegelte: Mehrfach wird eine Zahl von 30.000 statt

---

193 Maja Figge verweist etwa auf die die Fernsehdokumentation des SWR *Toxi lebt anders* (BRD 1958, R: Peter Schier-Grabowski) (Figge 2010, S. 136f.).

3.000 Schwarzer Kinder genannt, die seit Kriegsende in Deutschland geboren seien (Fenner 2011, S. 26).

Der Film war Teil des breiten Mediendiskurses über die Schwarzen Kinder in Deutschland und den Umgang der weißen Deutschen mit diesen Kindern (Figge 2010, S. 136), Fenner liest ihn sogar als Gründungstext für eine Sozialgeschichte Schwarzer Deutscher (Fenner 2011, S. 6). Zeitungsberichte, die in Erwartung des Films verfasst wurden, und Berichte, die nach seinem Anlaufen in den Kinos erschienen, betonten die wichtige Rolle, die der Film dabei spielte, die westdeutsche Öffentlichkeit auf die Einschulung von circa 500 Kindern Schwarzer US-Soldaten vorzubereiten. Der Filmcharakter Toxi sollte das Verständnis für die Situation dieser Kinder insbesondere in der ehemaligen amerikanischen Besatzungszone fördern.

Die liebenswürdige und unbedarfte circa vier Jahre alte Toxi lebt nach dem Tod ihrer Mutter bei ihrer Großmutter, bis diese sich aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr in der Lage sieht, weiter die Fürsorge für das Kind zu übernehmen. In der Hoffnung, dem Mädchen ein besseres Aufwachsen zu ermöglichen, setzt die alte Frau ihre Enkelin vor dem Haus jener Familie aus, bei der sie früher als Haushälterin gearbeitet hat. Als Toxi an der Tür klingelt, wird sie hereingebeten. Ihre Ankunft fällt zusammen mit der Geburtstagsfeier einer der Hausbewohner/innen. Die ganze Familie und einige Gäste sind anwesend, alle beginnen, einen Standpunkt dazu zu entwickeln, ob das ausgesetzte Kind in die Familie und den Haushalt aufgenommen oder in ein Heim der Kinderfürsorge gegeben werden soll. Unterschiedliche Meinungen werden kundgetan, zu einem späteren Zeitpunkt kommt es auch zum Streit über diese Frage, und Toxi wird sowohl ins Kinderheim als auch wieder zurück in das Haus der Familie gebracht. Drei Ordnungsfiguren werden im Verlauf des Films zu Rat gezogen: erstens ein Arzt, der Toxi bescheinigt, nicht, wie von einigen Protagonisten befürchtet, Krankheiten ins Haus zu bringen, sondern kerngesund zu sein; zweitens ein Rechtsanwalt, der sich für die möglichst rasche rechtliche Aufklärung der Kindesaussetzung und die Unterbringung des Mädchens im Heim einsetzt; drittens ein Polizeikommissar, der nur scheinbar ermittelt, woher Toxi kommt

und wer sie gebracht hat, tatsächlich aber so lange alles vertuscht, bis alle Familienmitglieder sich kurz vor Ende des Films alle darüber einig sind, dass Toxi bleiben kann. Diese Entscheidung der weißen Familie wird in der letzten Szene aufgelöst, als unerwartet Toxis amerikanischer Vater auftaucht, der aus den USA gekommen ist, um sein Kind zu finden und mit zu sich zu nehmen. Der Einsatz der Ordnungsfiguren erinnert an die Figur des Polizisten auf der oben untersuchten Grundriss-Fotografie, nur dass in dem Film offensichtlich drei solcher Ordnungsfiguren notwendig sind, um die Abweichung, die das sechsjährige Schwarze Mädchen in die weiße bürgerliche Familie bringt, unter Kontrolle zu halten.

Mit tatsächlichen Lebensrealitäten Schwarzer deutscher Kinder hatte der Film kaum etwas gemein.<sup>194</sup> Wie Maja Figge argumentiert, greift der Film stattdessen „Rhetoriken auf, verfolgt Argumentationen und schafft so einen Raum für das Kinopublikum, in dem es sich gefahrlos und tränenreich mit dem Thema beschäftigen kann“ (Figge 2010, S. 139f.). Der Film „zeigt die verschiedenen, damals diskutierten Umgangsweisen der weißen Mehrheitsgesellschaft mit den Kindern zum ‚Schutz‘ vor Rassismus“ und bietet schließlich „eine andere Lösung [...], nämlich die Integration in die weiße Familie bzw. Gesellschaft, die in den damaligen Debatten ebenfalls aus liberaler Perspektive favorisiert wurde“ (ebd., S. 137). Dabei funktioniert das lebenswürdige Schwarze Mädchen als zentrale Figur einer „Heils- bzw. Heilungsgeschichte“, in der Toxis Aufnahme in die weiße Familie dazu dient, diese „vom deutschen Rassismus zu heilen“ (ebd., S. 138).

### 6.3.2 Räumliche, soziale und mobiliare Anordnungen im Haus Rose

Das Haus der weißen Familie, zu der Toxi dazustößt, ist der räumliche Fixpunkt des Films. Hier findet die Handlung größtenteils statt und hierhin kommt sie nach anderswo spielenden Episoden auch immer wieder zurück. Die Auseinandersetzungen in der Familie um eine mögliche Aufnahme von Toxi, deren Status zwischen einer wachsenden Integration in die weiße Familie und einer dabei

---

194 Zur Situation Schwarzer deutscher Kinder (von denen eine nicht geringe Anzahl von US-amerikanischen Familien adoptiert wurde) vgl. Fehrenbach 2005.

gleichzeitig immer bestehen bleibenden Markierung als ‚das Andere‘ oszilliert, bieten dem Film den Grund, das Haus, dessen unterschiedliche Räume die Kulisse für verschiedene Anteile der familiären Diskussion bilden, sowohl räumlich als auch sozial vorzuführen. Dabei fällt diese Diskussion – wie auch ihr Möbel-Kontext – sehr unterschiedlich aus, je nachdem wo in diesem Haus und damit zusammenhängend auch in welcher Einrichtungskulisse sie stattfindet. Die drei Generationen, die als familiale Gemeinschaft das Haus Rose bewohnen, verteilen sich über drei Etagen des geräumigen Einfamilienhauses.

Das Erdgeschoss ist den Hauseltern zugeordnet. Diese sind Großvater Gustav Rose, ein gebildeter, paternalistisch denkender Mann, der christliche Toleranz und Großzügigkeit ausstrahlt und dem das Schicksal des ausgesetzten Schwarzen Kindes zu Herzen geht, sowie seine Frau Helene Rose, die gemeinsam dem Haushalt vorstehen. Helenes Figur bleibt vergleichsweise schwach ausformuliert, sie steht für Häuslichkeit, mütterliche Fürsorglichkeit und den Zusammenhalt der Familie. Die Handlung des Films beginnt mit der Feier ihres 50. Geburtstags, bei der ein Gast in seiner Rede ihre fürsorglich-liebende Verbindung zu ihrer Familie und ihrem Haus lobend hervorhebt. Das Haus sei durch die von ihr geschaffene und umsorgte Familie als auch „vom Segen Deiner Liebe [...] bis unters Dach angefüllt“. Dann fährt er fort: „Nein, nein, nein, Eindringlinge haben hier keinen Platz“, und betont, dass das Wohnungsamt aufgrund der Größe der Familie, die das ganze Haus als Wohnraum benötige, sicher niemanden mehr zuweisen könne. Diese Rede, die die Innenorientierung und die Abgeschlossenheit des Hauses nach außen nicht nur betont, sondern damit zugleich auch daran erinnert, dass sie nicht selbstverständlich ist, gibt bereits einen Hinweis darauf, dass Toxis Auftauchen von einigen der auftretenden Figuren als Störung oder gar Bedrohung des Familienlebens gesehen wird, dessen räumliches Gefüge das Haus bildet.

Das Hauselternpaar Rose wird in zwei Räumen des Erdgeschosses porträtiert, es sind die Räume bürgerlicher Repräsentation. Der erste ist ein Speisezimmer mit einem festlich gedeckten Tisch, an dem die Familienmitglieder und ihre Gäste auf geblühten Polsterstühlen Platz nehmen und von den Hausangestellten bedient werden (Abb. 136). Der Boden ist mit einem großen Teppich belegt, an den

Wänden sind auffällig gemusterte Tapeten angebracht und vor den auf die Straße hinausgehenden Fenstern sind bodenlange Vorhänge vorgezogen. Rundum ‚bekleidet‘, wirkt der Raum nach außen abgeschlossen und nach innen orientiert, dabei jedoch gleichzeitig auf Repräsentation ausgerichtet. Er ist mit einer großen Standuhr, weißen Porzellanfiguren auf einer Kommode und vielen Bildern ausgestattet. Der große Tisch steht in der Mitte des Raums, die Sitzordnung zeichnet die patriarchale Ordnung der Familie mit dem Ältestenpaar an seinem Kopfende nach. (Bezeichnenderweise wird genau diese in den Gedecken auf dem Tisch abgebildete Ordnung in einer späteren Szene ins Chaos gestürzt, als es zu einem heftigen Familienstreit kommt: Gustav Rose, der im Streit aufgebracht nach Halt sucht, reißt versehentlich das Tischtuch herunter, so dass das gesamte Geschirr mit lautem Klirren zu Boden geht und darüber die bedrohliche Möglichkeit eines Zu-Bruch-Gehens des Familienzusammenhalts in den Raum gestellt ist.)

Der zweite Raum im Erdgeschoss ist über eine große Schiebetür mit dem Speisezimmer verbunden, er ist im Stil eines Herrenzimmers eingerichtet und mit großen, schweren, dunklen Möbelstücken ausgestattet. Hier stehen eine lederne Chesterfield-Sitzgruppe sowie ein mächtiger Schreibtisch, auf dem ein Telefon und ein großer Globus platziert sind. Dieses Zimmer ist der Raum, in dem geraucht, getrunken und diskutiert wird, hier werden Finanzgeschäfte besprochen und hier wird Toxi von dem Polizeikommissar verhört, um die Herkunft des Mädchens zu ermitteln (Abb. 138–139). Die Diskussionen über Toxis mögliche Aufnahme in die Familie, die in diesen beiden Repräsentationsräumen des Hauses geführt werden, sind eher auf einen Ausschluss des Schwarzen Kindes ausgerichtet. Eine Ausnahme bildet die Szene, in der Toxi Gustav Rose an seinem Schreibtisch im Herrenzimmer aufsucht, um ihn zu fragen, warum sie „so schwarz“ sei. Der Hausherr versichert ihr, Gott habe alle Kinder, ganz gleich welcher Hautfarbe, gerne, und erklärt ihr mithilfe des Globusses, dass es außer ihr noch viele weitere Schwarze Menschen gebe (Abb. 148). Gustav ist gerührt von Toxis Zuneigung zu ihm und ihrem Vertrauen in ihn und bedrückt über ihre schwierige Situation. Diese intime Szene spielt sich zwar im Herrenzimmer ab, das tagsüber einen repräsentativen Charakter hat, allerdings wird der Raum in dieser

Szene fast im Dunkeln gelassen und nur von einer kleinen Schreibtischlampe erhellt, so dass sein herrschaftlicher Charakter beinahe gänzlich ausgeblendet wird. Auf diese Weise kann der Fokus auf die Begegnung der beiden Personen gelegt werden und kann auch der Herr des Hauses, für den dieses Zimmer mit seinem Schreibtisch ja gewissermaßen ein Privatraum ist, zumindest solange dort gerade kein Besuch empfangen wird, Toxi gegenüber Zuneigung ausdrücken, die ansonsten vor allem in den Privaträumen des Hauses gezeigt wird.

Die Hauseltern Gustav und Helene Rose haben zwei ebenfalls im Haus wohnende erwachsene Töchter. Die beiden jungen Frauen Charlotte und Herta sind sehr unterschiedliche Charaktere. Charlotte, die ältere und konservativere, orientiert sich an traditionellen Werten und ordnet sich den Meinungen und Empfindungen ihres Ehemanns unter. Sie ist Hausfrau und verheiratet mit Theodor Jenrich, dem Besitzer eines pharmazeutischen Unternehmens. Gemeinsam mit ihren Kindern Ilse und Susi bewohnen sie das erste Stockwerk des Hauses Rose. Die zentrale Figur für die im Verlauf des Films entwickelte Veränderung im Umgang mit Toxi ist dabei Theodor, ein cholischer, miesepetriger und engstirniger Mensch, in dessen Sprachgebrauch auch Nazi-Ideologien deutlich werden, wenn er etwa ein „Rassenproblem“ sieht, und der seinen sozialen Status und den seiner Familie durch das Schwarze Kind bedroht sieht. Er ist jener Filmcharakter, der aufgrund rassistischer Ressentiments zunächst vehement gegen die Aufnahme Toxis ist, mit dessen späterer Einsicht schließlich aber die gesamte Familie (und mit ihr das Publikum) vom Rassismus ‚geheilt‘ präsentiert werden kann.

Herta ist der moderne Gegenpart zu ihrer Schwester Charlotte. Sie wird als optimistischer, aufgeschlossener und progressiver Mensch porträtiert; von Anfang an setzt sie sich dafür ein, dass Toxi in der Familie bleiben kann. Wir lernen sie deutlich umfänglicher kennen als ihre Schwester, sie tritt mit verschiedenen anderen Familienmitgliedern in wesentlich persönlicheren Kontakt und erhält auch als Individuum einen deutlich eigenständigen Charakter. Sie ist ein vergleichsweise unabhängiger Geist, noch ledig, aber bald schon verlobt mit Robert Peters, den sie von der Kunstschule kennt. Herta bewohnt allein die

Mansarde des Hauses, ein spitzgiebeliges Dachgeschoss-Zimmer, das nach den Maßgaben eines moderneren und weniger repräsentativen Wohnens – vollkommen anders als die Repräsentationsräume im Erdgeschoss und die Räumlichkeiten des Ehepaars Jenrich im ersten Stock – mit WKS-Möbeln eingerichtet ist.

Die Räume beider jungen Frauen werden in enger Verbindung mit den Körpern ihrer Bewohnerinnen vorgeführt. Charlotte wäscht sich in ihrem Raum die Haare, ihrer jüngeren Schwester Herta sehen wir in ihrem Zimmer dabei zu, wie sie an einem modernen Tischchen mit aufklappbarem Spiegel ihren Lippenstift aufträgt und an ihrem Dekolleté den Sitz ihres Kleides überprüft (Abb. 133). Hertas Zimmer wird über die Präsentation seiner Bewohnerin in besonderem Maß vorgestellt. Die junge Frau befindet sich zunächst in einer wortlosen Zwiesprache mit ihrem Spiegelbild, in das sie immer wieder prüfend blickt, um ihr Make-up und den Sitz ihrer Kleidung zu korrigieren. Der Zuschauer/innenblick folgt Hertas Händen, wie sie an ihrem Körper entlangstreifen, wir sehen zuerst ihr Gesicht und ihren Oberkörper in dem Spiegel, vor dem sie sich schminkt, und nehmen dann, als sie ein paar Schritte in die Mitte des Raumes macht, um ihre halterlosen Strümpfe nach oben zu streifen, einen etwas größeren Abstand zu ihrem Körper ein, der, angetan mit einem taillierten Kleid, jetzt komplett zu sehen ist (Abb. 134). Die Kamera gibt den Blick frei sowohl auf den jungen Frauenkörper als auch in das einladende Dachgeschosszimmer mit spitzer Giebeldecke. Der Zuschauer/innenblick wandert mit dem Strumpfsaum die Beine der jungen Frau hinauf und landet, als das schließlich über die Beine herabfallende Kleid den immer intimer auf/in ihren Körper (ein-)dringenden Blick unterbricht, in der Tiefe des Raums, der sich durch das Weiten des Kamerafokusses hinter dem Frauenkörper eröffnet (Abb. 135).<sup>195</sup> Der Film zeigt das Zimmer, in dem verschiedene WKS-Möbel zu erkennen sind, als Raum, in dem seine Bewohnerin sich unbefangen bewegt. Ihr ist anzusehen, dass sie sich hier zuhause und wohl

---

195 Ich werde in Kapitel 7, das dem Themenfeld Subjekt/Körper gewidmet ist, vertiefend auf solche Überschneidungen von weiblichem Körper und medialem (Innen-)Raum eingehen, wie sie auch Linda Hentschel in ihrer Studie zu Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne als „Überblendungslust von Raum und Frau“ beobachtet (Hentschel 2001, S. 8).

fühlt, dass es ihr Raum ist – und dass sie sich unbeobachtet fühlt. Durch ihren Auftritt wird der Raum sehr deutlich als Privatraum markiert, zu dem öffentliche Blicke für gewöhnlich keinen Zutritt haben und wir als Betrachter/innen der Situation über das Beschauen ihres Körpers einen vermeintlich heimlichen Einblick erhalten.

Hertas Zimmer ist sowohl aufgrund seiner Möblierung längst nicht so repräsentativ wie die Räume unten als auch aufgrund verschiedener, zum Teil nicht genau erkennbarer privater Gegenstände, die im Raum verteilt zu sehen sind. Auf den Tischen stehen diverse persönliche, zum Teil von Herta selbst hergestellte künstlerische Gegenstände, intime Kleidungsstücke wie etwa ein feminines Unterhemd liegen wie beiläufig über der Lehne eines Stuhls. Trotz der vielen verschiedenen Einzeldinge wirkt das Zimmer nicht vollgestellt, da im Vordergrund des gezeigten Raumausschnitts viel freier Platz gelassen ist, in dem die Bewohnerin sich vor der Kamera hin und her bewegt. Vorgeführt wird das Zimmer als räumliches Umfeld einer lebenswürdigen Frauenfigur, deren Körper die unauffällige, aber moderne Einrichtung mit Leben füllt. Der schöne Körper und der liebevolle und integre Charakter der Frau, die, wie wir kurz nach unserem Blick in ihr Zimmer erfahren, Toxis Aufnahme in die Familie fraglos befürwortet, fungieren wie ein Gütesiegel für die Einrichtung, mit der sich diese Person umgibt. Durch die Figur Herta zeigen sich die WKS-Möbel als Einrichtung für ein fröhliches, leichtes, zukunftsgerichtetes Leben in Räumen mit einer persönlichen Atmosphäre (Abb. 146).

Die WKS-Stücke in Hertas Zimmer stammen aus verschiedenen Serien, zu sehen sind Teile der WKS-1-Linie von Otto Beringer, die auch in der oben besprochenen möblierten Grundriss-Installation unter freiem Himmel aufgebaut ist und die den Beginn der serienmäßigen Nachkriegsproduktion der Neuen Gemeinschaft für Wohnkultur e. V. markiert, aber auch spätere Stücke wie etwa ein Sessel von Arno Lambrecht. Die Atmosphäre des Raums scheint an Charakterisierungen der WKS-1-Linie orientiert, wie sie sich zum Beispiel in der oben zitierten Beschreibung von Hans Wichmann finden, der Beringers Entwürfe als „schlicht, aber nicht power, eher liebeswürdig“ beschreibt. „Es [das Möbelprogramm] erzeugte

Vertrauen, suggerierte Wohnlichkeit, Geborgenheit, war ungemein vielfältig verwendbar und besonders preisgünstig. Damit traf es den Nerv der Zeit, vermochte aber auch zeitlose Vorstellungen zu erfüllen.“ (Wichmann 1978, S. 159f.) Über ihre Zimmereinrichtung wird auch die Bewohnerin charakterisiert.

Hertas Verlobter Robert wohnt nicht im Haus Rose. Als aufstrebender Grafikdesigner, der sich in der Werbeindustrie etabliert, lebt er in einem modernen Atelierwohnraum in einer Art Fabrik-Loft. Robert argumentiert gegen Theodors rassenideologische Vorbehalte und begrüßt das Auftauchen des Schwarzen Mädchens, in dem er allerdings in kolonialromantischer Manier vor allem ein geeignetes Modell mit Schwarzem Lockenkopf für die von ihm gestaltete Schokoladenwerbung sieht (Abb. 149). In Roberts Wohn- und Arbeitsraum, in dem auch seine Entwürfe an den Wänden hängen, erscheint vieles provisorisch. Klappstühle, ein kreatives Neben- und Durcheinander von Kunst und Wohn- dingen formulieren einen Junggesellenort und einen Raum des Übergangs, aus dessen unverhangenem, fast bodentiefem Fenster der Blick in den Stadtraum hinausgeht. Der Film inszeniert diesen Raum als modernes, offenes, aber nur temporär bewohnbares Gegenstück zum traditionsverhafteten, dauerhaften, stabilen Haus Rose, das sich so schwertut mit der Öffnung für den kleinen Schwarzen Gast. Der Film macht es nicht vorstellbar, dass Herta nach der in die nahe Zukunft projizierten Heirat in dieses Wohnen mit einziehen würde, vielmehr wäre eine dritte, noch zu findende Wohnung nötig, die sowohl das Atelier als auch die Mansarde des Elternhauses hinter sich ließe, wohl aber Hertas WKS-Möbel als Anfang einer Ausstattung aufnehme.

Herta und Robert symbolisieren den Neuanfang. In der Figur Herta scheinen sich jene Qualitäten zu vereinen, die den WKS-Möbeln, insbesondere den Stücken der ersten Linie zugeschrieben werden. Modernität, Zukunftsorientiertheit, Optimismus, Leichtigkeit, Standfestigkeit, Pragmatismus, Schönheit, und nicht zuletzt Familienorientiertheit. Roberts und Hertas geplante Familiengründung wird immer wieder zum Thema gemacht und Toxis Auftauchen bietet mehrfach Anlass, Hertas Wunsch nach einer Familie mit Robert herauszustellen. Das Paar überlegt, möglichst rasch zu heiraten, um Toxi als Adoptivkind aufnehmen zu

können. Dabei steht für Herta die Familiengründung im Vordergrund, Robert sieht Toxi in erster Linie als günstiges Hilfsmittel, Herta nun dauerhaft an sich zu binden. Als ledige Frau, die mit dem Schwarzen Kind in Verbindung gebracht wird, käme sie bald in Erklärungsnot: Dies wird deutlich, als sie von ihrer Tante Wally, der reichen Schwester ihres Vaters, verdächtigt wird, sich in der Vergangenheit mit einem amerikanischen Soldaten eingelassen zu haben und Toxis leibliche Mutter zu sein, sowie in einer anderen Szene, als sie mit Toxi an der Hand eine Straße entlanggeht und dem äußerst missbilligenden Blick einer anderen Passantin ausgesetzt ist.<sup>196</sup> Toxi spielt also eine zentrale Rolle in der Konstruktion einer historisch unbelasteten und zukunftsvollen Familiengründung und Tante Wally thematisiert – obwohl sie vordergründig von einer von ihr vermuteten illegitimen Sexualität spricht – die für die vollständige Charakterisierung der Figur Herta wichtige Thematik der Mütterlichkeit. Herta lacht über die Anschuldigungen ihrer Tante, gleichzeitig könnte sie sich aber tatsächlich vorstellen, das Mädchen wie ein eigenes Kind anzunehmen. Wie in vielen anderen Wohnlehrmedien wird auch hier eine Frauenfigur präsentiert, in der sich jugendliche Unschuld mit als mütterlich dargestellter Fürsorglichkeit verbindet.

Das fiktionale Familienporträt, das der Film von der erweiterten Familie Rose zeichnet, stimmte nicht mit der deutlich instabileren gesellschaftlichen Situation der Zeit überein. Der sogenannte ‚Frauenüberschuss‘ machte die drei porträtierten Paare des Films unwahrscheinlich; viele Haushalte waren männerlos und wurden von verwitweten oder unverheirateten Frauen geführt (Fenner 2011, S. 52). Darüber hinaus waren die Mitglieder der Familie Rose alles andere als Durchschnittsbürger. Weitaus wohlhabender als die durchschnittliche Mittelschicht, ausgestattet mit diversen noch als Luxusgüter firmierenden Objekten wie Föhn, Külschrank und Auto sowie versorgt von zwei Hausangestellten, die im Souterrain des Hauses die Küche bewirtschaften und abends die Kinder zu Bett bringen, präsentierte Familie Rose kein Abbild gesellschaftlicher Normalverhältnisse, sondern unternahm, wie Fenner argumentiert, die Aufführung einer

---

196 Zum Diskurs um deutsche Mütterlichkeit im Kontext der Wahrnehmung und Bewertung von ‚Besatzungskindern‘ in den 1950er Jahren vgl. Fehrenbach 2001.

kollektiven gesellschaftlichen Fantasie, in der sowohl Familie als auch Nation als idealisierte Gemeinschaft erfahren werden können (ebd., S. 137). Die WKS-Produktionen, die sich tatsächlich ja an eine deutlich andere, wie oben ausgeführt wesentlich bedürftigere Klientel richtete, wird hier zur Möblierung eines spezifischen Teils dieser idealisierten Gesellschaftsfantasie und durch den äußerst populären Film mit den Versprechungen des darin vorgeführten Alltags aufgeladen.

### 6.3.3 Figurationen einer Beheimatung des Fremden

Das Schwarze Kind, dessen plötzliches Auftauchen den Anlass zu den Prozessen familiärer (Re-)Konstituierung bildet, wird zunächst außerhalb des Hauses positioniert. Der Film beginnt mit einer Außenaufnahme des Hauses Rose. Mit der ersten Einstellung des Films schauen wir von der anderen Straßenseite schräg auf das Haus hinüber. Es ist Abend, die Straße ist nass, es scheint geregnet zu haben. Die Kameraperspektive ist so gewählt, dass die nass glänzende Straße einen großen Teil der Leinwand füllt und die Gestalt des recht stattlichen Einfamilienhauses nur teilweise in den Bildausschnitt passt (Abb. 131). Trotz dreier Straßenlaternen bleibt die Szenerie im Halbdunkel. Gut zu sehen ist ein Zaun um den Vorgarten des Hauses und ein Tor, das zu den Stufen vor der Eingangstür des Hauses führt. Präsentiert wird uns das Domizil einer wohlhabenden Bewohner/innenschaft, deren Leben im Innern des Hauses erahnt werden kann. Nacheinander geht in mehreren Zimmern Licht an. Das von innen erleuchtete Haus wird als räumliches und atmosphärisches Gegenstück zur nassen, dunklen Straße eingeführt. Die einladende Wärme, die die erleuchteten Fenster vermitteln, lässt noch während der Titelsequenz des Films das Thema der Ankunft bzw. des Nachhause-Kommens antizipieren.

Bevor Toxi vor dem Haus auftaucht, kommen zunächst zwei andere Personen an. Nacheinander fahren zwei Autos vor, zuerst eine elegante Limousine, dann ein VW Käfer (Abb. 132). Mit der Limousine kommt Gustav Roses reiche Schwester Wally zu Besuch, eine großgewachsene, elegant gekleidete Frau, die als herzlose Person ohne Familiensinn dargestellt wird und von der Familie ihres Bruders nur wegen ihres Geldes geachtet wird, wobei sie immer wieder zur Folie

antisemitischer Stereotypisierungen wird (Fenner 2011, S. 78). Ihre Limousine verkörpert das extravagante Leben einer Frau, die keine eigene Familie hat. Mit dem VW Käfer kommt Charlottes Mann Theodor von der Arbeit nach Hause. Während Tante Wally bereits kurz darauf das Haus wieder verlässt und mit ihrer Limousine davonfährt, bleibt der VW Käfer vor dem Haus stehen und wird als Zeichen für Familie und Zuhause eingesetzt. Der VW Käfer, der später eine wichtige Rolle als Auslöser im Prozess von Theodors Verwandlung spielen wird, fungiert wie auf der oben besprochenen Grundriss-Fotografie auch im Film als vervollständigende Attributierung des familialen Hauses.

Toxi kommt zu Fuß. Mit dem Satz des oben erwähnten Geburtstagsredners, „Eindringlinge haben hier keinen Platz“, wechselt die Kamera aus dem Esszimmer mit der Geburtstagsgesellschaft nach draußen und wir sehen den „Eindringling“ Toxi auf dem Bürgersteig stehen und zur Eingangstür des Hauses hinaufblicken. Gebracht wurde sie von einer älteren Frau, die noch einen Moment mit ihr zusammen auf das Haus schaut. Wie wir später erfahren werden, ist es Toxis Großmutter. Während die beiden Figuren da stehen, sind von drinnen gedämpft die Stimmen der Feiernden zu hören, die schließlich ein Geburtstagslied anstimmen. Im Kontrast zur Wärme und zum Licht des Hauses wird Toxis Standpunkt in der nassen Dunkelheit der Straße inszeniert, die die Heimatlosigkeit des kleinen Mädchens versinnbildlicht und es ärmlich und schmutzig wirken lässt (Abb. 137).

Im Verlauf des Films erhält Toxi zu fast allen Zimmern des Hauses zumindest kurzen Zutritt, der Raum, der ihr jedoch am ehesten zugeordnet werden kann, ist der Flur, ein Zwischenraum, von dem die Türen in Speise- und Herrenzimmer abgehen, sowie die Treppe nach unten in die Küche und die Treppe nach oben, die zu Charlottes und Theodors Räumen führt. Dieser Flur ist ein zwar nicht besonders geräumiger, aber dennoch aufgrund der großen offenen Treppe in den ersten Stock ein fast Foyer-artiger Raum. Der Flur und insbesondere die nach oben führende Treppe werden im Verlauf des Films mehrfach bespielt, es sind bezüglich der Handlungsentfaltung Übergangsräume, in denen die Figuren in Momenten einer sozialen oder moralischen – und dabei gleichzeitig immer auch

räumlichen – Veränderung gezeigt werden. Insbesondere für Toxi werden Flur und Treppe wichtige Orte, da der Verlauf ihrer Integration in hohem Maße räumlich verhandelt wird. Ihre sukzessive Aufnahme in das Haus und in die Familie ist an ihren Zutritt zu den unterschiedlichen Zimmern des Hauses gekoppelt, wobei das Mädchen sowie die ihm zugeordneten Dinge, seine wenigen Habseligkeiten in Momenten, in denen es stark um die Frage seiner räumlichen wie sozialen Zugehörigkeit geht, in diesem Zwischen-Raum präsentiert werden. Etwa erfolgt die ausführliche Inspizierung von Toxis kleinem Koffer und den darin mitgebrachten Kleidungsstücken und Puppen durch die Erwachsenen an einem Tischchen in diesem Flur. Und als Toxi nach einer Unterhaltung in Hertas Zimmer mit den beiden weißen Kindern des Hauses über ihre unterschiedlichen Hautfarben nach unten ins Herrenzimmer zu Gustav Rose geht, um ihn nach dem Grund für ihr Schwarzsein zu fragen, wird ihr Gang die vielen Treppenstufen hinunter eindrucksvoll inszeniert: Eine gleitende Kamerafahrt lässt den Weg des kleinen Schwarzen Mädchens durch das große Haus der weißen Familie besonders lang erscheinen und auf der Tonebene werden ihre lauten Schritte in der abendlichen Ruhe stark hervorgehoben, so dass sie fast wie der Herzschlag des Kindes wirken, das sich über seine räumliche und soziale Zugehörigkeit Gedanken macht (Abb. 147).

In der ersten Nacht wird Toxi bei den Diensthilfen des Hauses untergebracht. Im Untergeschoss des Hauses befindet sich die Küche, wo wir immer wieder die beiden Hausangestellten Anna und Fanny beim Kochen sehen und ihren Gesprächen zuhören, die als Kommentar zu den Geschehnissen oben fungieren. In einem kleinen Raum neben der Küche, möglicherweise dem Schlafrum der Hausangestellten, wird das fremde Kind in der ersten Nacht zu Bett gebracht, da sein Aufenthaltsstatus im Haus Rose und im Kreis der Familie zu diesem Zeitpunkt noch ungeklärt ist. Die immer wieder sowohl über das Narrativ des Films als auch über die räumlichen Zuweisungen der Figuren gestellte Frage, ob Toxi im Haus Rose ein neues Heim und eine neue Heimat finden kann, wird begleitet von einem Lied, das Toxi mehrfach im Verlauf des Filmes singt: „Ich möchte so gern nach Hause geh’n, ay-ay-ay. / Die Heimat möchte ich wiederseh’n, ay-ay-ay. / Ich find allein nicht einen Schritt, ay-ay-ay. / Wer hat mich lieb und

nimmt mich mit? Ay-ay-ay.“ Mit diesen Zeilen wird das Thema der Beheimatung, das in den anderen in diesem Kapitel untersuchten WKS-Medien mit einer als wohnungslos inszenierten deutschen Nachkriegsnation verbunden wurde, hier auf Toxi als Figur ‚des Anderen‘ projiziert, um deren Beherbergung, Beheimatung und Inklusion die weiße Familie sich bemühen kann und soll, wobei die WKS-Möbel als positiv konnotierte Begleiter oder vielleicht mehr noch Hilfen in diesem Prozess vorgeführt werden.

Im Film werden mehrere Gegenräume präsentiert, zu denen das bürgerliche, Heim/at gebende Haus Rose in Kontrast gesetzt wird. Diese Gegenräume markieren das Haus Rose noch einmal mehr als beständigen Raum, als Raum von Dauer, der sich aber mit der Entwicklung des Films offen zeigt für (gewisse) Neuerungen, die inkludiert werden können, damit das Alte ‚mit der Zeit gehen‘ und auch im modernen Leben beibehalten werden kann. Einer dieser Gegenräume ist die oben bereits erwähnte Atelier-Wohnung von Robert, die als Übergangswohnraum für einen (noch) unverheirateten jungen Mann vorgeführt wird. Ein anderer, wesentlich stärker noch als auch moralisches Gegenstück zum Familienhaus ausformulierter Raum ist die Stadt, in der Toxi, bevor der Film zu einer abschließenden Familienzusammenführung im Haus Rose kommt, für einen Tag lang verloren geht. Dieser Stadtraum tritt als chaotischer, unüberschaubarer Raum auf, an dem nichts einen festen Ort zu haben scheint, der die Menschen verschluckt und an anderer Stelle wieder ausspuckt. Durch diesen Raum streift das unschuldige Kind, noch zu jung, um die Gefahren oder Verführungen zu verstehen, die die Stadt bereithält. Untermalt mit bedrohlicher Musik sind die aufeinander folgenden Filmeinstellungen im Stadtraum nicht mehr eindeutig voneinander abgegrenzt, statt klarer Schnitte werden Überblendungen eingesetzt, die die ohnehin schon vielzähligen Menschen, Gebäude und Fahrzeuge noch vervielfachen und verschiedene Raumausschnitte ineinanderschieben (Abb. 150). Große Kaufhausschaufenster, in denen die langen Beine der Schaufensterpuppen Nylonstrumpfhosen vorführen (Abb. 151), wechseln sich ab mit der steppigen Ödlandschaft einer Baubrache und der dichten Bebauung der Innenstadt.

Als Toxi sich am Abend einem Jungen anschließt, der auf einem öffentlichen

Platz Musik macht, und mit ihm zusammen schließlich vor der Polizei davonläuft, wird noch eine weitere Variante klassischer Großstadtszenarien und ein weiterer Gegenraum zum Haus Rose ins Bild gesetzt: Die beiden Kinder rennen durch die dunkel gewordene Großstadt, bis sie zu ein paar Wohnwägen kommen, die vor mehrstöckigen, anonym wirkenden Mietshäusern stehen (Abb. 152). In einen der Wägen treten die beiden Kinder ein. Der kleine Innenraum ist mit vielen verschiedenen, eng aneinandergestellten Möbelstücken angefüllt, eine verschnörkelte Lampe hängt von der Decke, auf einer Stange sitzt ein Papagei.<sup>197</sup> Wir sehen in dieses Sammelsurium aus einer Untersicht, der ungefähren Perspektive der beiden eintretenden Kinder, aus der die Dinge noch ordnungsloser, raumeinnehmender und bedrohlicher erscheinen, und blicken auf zwei Personen, offenbar die Eltern des Jungen, die beengt zwischen den Einrichtungsgegenständen im Wagen sitzen (Abb. 153). Sie gehören zu einer Gruppe von Schausteller/innen und planen bereits den Aufbruch aus der Stadt. „Wir fahren um elf“, sagt der Mann und mit Blick auf Toxi antwortet die Frau: „Mit der?“ Als der Wagen sich schließlich tatsächlich in Bewegung setzt, beginnen die Gegenstände in seinem Innern zu schaukeln und der Papagei fliegt kreischend auf. Die akustische Untermalung dieses äußerst prekär dargestellten Aufenthalts im Wagen wird vervollständigt durch die näher kommende Sirene der Polizei, die zusammen mit Theodor schließlich den Wagen aufhält und Toxi herausholt.

Nach Toxis ‚Rettung‘ aus diesem Chaos einer Behausung durch Theodor, der das Kind glücklich in seine Arme schließt, blendet der Film direkt aus dem Wohnwagen über in das Giebelzimmer im Haus Rose, wo Herta und Charlotte mit den drei Kindern ein Dreikönigsspiel einüben. Das – sowohl akustisch als auch ästhetisch – ruhelose Leben des ‚fahrenden Volks‘, dessen Wohnräume kaum als privat zu bezeichnen sind, so selbstverständlich wie die Polizei sich dort Zutritt verschafft, wird abgelöst durch das ‚richtige‘ Wohnen mit dem modernen WKS-Interieur im bürgerlichen Haus.

---

197 Im Magazin *Der Spiegel*, in dem der Film ausführlich besprochen wird, heißt es zu dieser Inszenierung: „Die Dekoration des verluderten Wohnwageninterieurs sah er [der Regisseur Robert A. Stemmle] sich lange und nachdenklich an: den Kamm neben dem Kochtopf, den falschen Biedermeierlüster, die angestoßene Gipsfigur. Dann sagte er: ‚Da muß noch ein Fliegenfänger hin.‘“ (O. V. 1952)

### 6.3.4 Kolonialrassistische Markierungen des Schwarzen Mädchens

Toxis Charakter lässt sich – anders als die der übrigen Protagonist/innen – in seiner Subjektivität nicht wirklich ergründen, weil die Titelfigur des Films als Projektionsfläche fungiert, auf der die Einstellungen und Entwicklungen der anderen Figuren verhandelt werden können. In der Ausformulierung von Toxis lebenswertem Wesen verdichten sich diverse kolonialistische Figuren und Bilder. Wo andere Kinder den Verlust der Eltern als traumatisch empfinden würden, scheint Toxi eine hohe Resilienz zu haben, die nach Fenner eher nicht als Zeichen von tatsächlicher emotionaler (Früh-)Reife erscheint, sondern als Indikator einer gewissen Alterslosigkeit, die hier als rassistisches Stereotyp aufgerufen wird. Toxi verkörpert einen gewissen Prototyp, der Züge der Figur des edlen Wilden trägt: Sie ist unschuldig, vertrauensvoll, extrem kindlich, fast etwas einfältig, lebt von Tag zu Tag in einer glücklichen Zufriedenheit, die dann und wann von plötzlichen melancholischen Anflügen unterbrochen wird (Fenner 2011, S. 60). Ein Artikel im *Spiegel* reproduzierte die Rassisierung des Films textlich wie folgt: Es handle sich bei Toxi um ein „entwaffnend zärtliches Kind von der pikanten Mischung aus Urwald und bayrischem Dorf“ (o. V. 1952).

Um einerseits den Prozess der familiären ‚Heilung‘ vom Rassismus möglich zu machen, als dessen Katalysator Toxi fungiert, und andererseits dem Publikum die Erlaubnis zu geben, auch mit jenen Figuren zu sympathisieren, die zunächst Schwierigkeiten mit der Aufnahme des Schwarzen Kindes haben, wird Toxi sowohl mit Attributierungen des ‚Eigenen‘ oder zumindest Bekannten ausgestattet als auch bis zum Schluss immer deutlich als ‚anders‘ markiert. Überraschend für die weiße Familie und vermutlich auch für einen Großteil der weißen Zuschauer/innenschaft, hat Toxis Sprache einen leicht süddeutschen Einschlag, verwundert und zugleich berührt sind die Familienmitglieder auch darüber, wie gut sich Toxi in ihrem Verhalten in die Familie einfügt. Das Mädchen betet vor dem Essen und ist höflich, dabei aber nicht gestelzt, sondern kindlich unbedarft. Sie wirkt vertraut, ohne dabei je ihre Markierung als ‚das Andere‘ zu verlieren – eine Andersartigkeit, die nicht nur über ihre Hautfarbe, die immer wieder über

Lichteinstellungen, Kostüm etc. betont wird und an zahlreichen Stellen des Films explizit zum Thema gemacht wird, sondern auch über ihre Familienlosigkeit hergestellt wird. Familie und das familiäre Zusammenwohnen werden in dem Film als unhinterfragte Normalität präsentiert.

Sowohl der Film selbst als auch verschiedene Medienerzeugnisse, die rund um den Film entstanden, verbreiteten die Ansicht, dass Toxi im Grunde der authentischste aller auftretenden Charaktere sei. In Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln zu dem Film erfuhrt das Leben der Toxi-Schauspielerin Elfi Fiegert eine extreme mediale Vermischung mit der fiktionalen Filmfigur. Im Gegensatz zu den anderen Rollen des Films, deren Fiktionalität deutlich mehr reflektiert wurde, spiegelten viele dieser Texte die Annahme wider, dass das Schwarze Mädchen einfach sich selbst spiele (Fenner 2011, S. 126f.), eine Annahme, die wohl nicht zuletzt auch daher rührte, dass in der Titelsequenz des Films, in der die Namen der Schauspieler/innen eingeblendet wurden, nicht Elfi Fiegert stand, sondern Toxi, als handele es sich dabei um eine reale Person (Abb. 128–131).

Gleichwohl erfährt die Protagonistin durch verschiedene Handlungen und Aussagen über den gesamten Verlauf des Films hinweg laufend rassifizierende Markierungen, Karikierungen und Stereotypisierungen, die die Figur Toxi überhaupt erst formieren, wie etwa als Robert das Schwarze Mädchen zum Motiv seiner Schokoladenwerbung macht. Selbst Großvater Rose hat in einer Szene die Aufgabe, rassifizierte Unterscheidungen entlang verschiedener Hautfarben zu begründen. Als Toxi in sein Herrenzimmer kommt, um ihn zu fragen, warum sie Schwarz sei, gibt ihr Gustav Rose mit Verweis auf den Globus, auf dem er Toxi Afrika als den Kontinent Schwarzer Menschen zeigt, eine Antwort, die die Differenzkategorie *race* außerhalb geschichtlicher oder kultureller Zusammenhänge etabliert. Dabei missachtet er Toxis tatsächliche Situation und die Tatsache, dass keines ihrer Elternteile aus Afrika stammt, und negiert die Hierarchisierung und Bewertung der gesellschaftlichen, in den Körper eingeschriebenen Differenzen, die er als angeboren und wertfrei darstellt.

Interessanterweise trägt das lebenswerte und brave Kind einen Namen, dessen verschiedene Konnotationen keineswegs positiv sind. Theodor bemerkt, dass

„Toxi [...] ja ein komischer Name“ sei, seine Herkunft wird jedoch nicht erläutert. Es gibt eine auffällige phonetische Ähnlichkeit zum Namen einer anderen, sehr bekannten Schwarzen Mädchenfigur: Topsy, jenem widerspenstigen Sklavenkind in Harriet Beecher Stowes Anti-Sklaverei-Roman *Uncle Tom's Cabin* (1852), der fast genau hundert Jahre vor dem Erscheinen von Stemmlers Film geschrieben wurde. Beecher Stowes Roman, den Fenner als den Urtext des rassistischen Melodrams bewertet, ist ein sehr amerikanischer Text, er bezieht sich auf die soziale und politische Geschichte der USA, autobiografische Berichte geflohener Sklav/innen sowie Narrationen afroamerikanischer Literatur und Kultur bildeten bedeutsame Voraussetzungen für sein Entstehen (Fenner 2011, S. 171). Der Roman überquerte jedoch sehr schnell nationale und sprachliche Grenzen, ein Jahr nach seinem Erscheinen existierten bereits 13 deutsche Übersetzungen (ebd., S. 172). Und auch für den Regisseur von *Toxi* war *Uncle Tom's Cabin* offensichtlich eine wichtige Lektüre. Toxi ist zwar nicht Topsy, die beiden Schwarzen Mädchen sind in ihren Charakteren grundverschieden (eher könnte man argumentieren, dass Stemmlers Protagonistin Ähnlichkeiten mit Uncle Tom selbst hat),<sup>198</sup> Stemmler scheint jedoch, wie Fenner beobachtet, ein gewisses diskursives Gerüst von Stowes Roman übernommen zu haben (ebd., S. 173). Interessant erscheint auch, dass er sich auf eine Autorin bezieht, die nicht nur mit einem abolitionistischen Roman bekannt geworden ist, sondern ein paar Jahre später, gemeinsam mit ihrer Schwester Catherine Beecher, einen wichtigen Haushaltsratgeber veröffentlicht hat. *The American Woman's Home: Or Principles of Domestic Science; Being a Guide to the Formation and Maintenance of Economical, Healthful, Beautiful, and Christian Homes* (1869) beschreibt, wie in der Einleitung bereits aufgeführt, den gut geführten, funktional organisierten und dem christlichen Glauben verpflichteten Familienhaushalt als Grundlage der Gesellschaft, wobei die Frau in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter und als die Seele eines solchen Haushaltes als Leserin angesprochen wird. Liest man den Film *Toxi* als Wohnlehrmedium, so scheint

---

198 Wie Fenner feststellt, zeigt die Figur, gerade weil Toxis Charakter diverse historische Stereotype in sich vereint und auf einer strukturellen Ebene Ähnliches erfährt wie Uncle Tom, auch Ähnlichkeiten mit dieser Figur: Beide Figuren erfahren Ablehnung und Erniedrigung, die ihnen eigene Handlungsmacht und Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft verunmöglichen (Fenner 2011, S. 173).

dieser Ratgeber in einigen seiner Punkte passendes Referenzmaterial zu bieten, wengleich die gute Haushaltsführung in der Familie Rose nicht an der Rationalisierung der Küchenarbeit mittels funktionaler Ausstattung gemessen wird, sondern an den in den Formen des Zusammenwohnens gelebten christlichen Glaubensgrundsätzen sowie der Fokussierung auf die Frau als gut organisierte und liebevolle Verantwortungsfigur. Die Bezüge von Stemmlers Arbeit zu einer zentralen Autorin im Bereich der Wohnratgeber und der Haushaltsökonomisierung unterstützen meine Entscheidung, den Kinospießfilm *Toxi* als Wohnlehrstück zu lesen.

Doch noch einmal zurück zu Toxis Namen. Er hat noch eine weitere, nicht intertextuelle, sondern innerhalb des Films wichtige Bedeutung, da über ihn von Beginn an eine Beziehung zwischen dem Schwarzen Kind und Theodor angelegt ist, jenem Mitglied der Familie, das aufgrund rassistischer Ressentiments zunächst am stärksten gegen die Aufnahme Toxis ist und an dessen Charakter die ‚Heilung‘ der Familie durchexerziert wird. Der Name Toxi, der die Assoziation zu Gift hervorruft, betont dabei sowohl die Gefahr, die Theodor in dem Mädchen sieht, und stellt zugleich eine bemerkenswerte Bezüglichkeit zwischen den beiden Figuren her: Theodor ist schließlich Pharmazeut und damit nicht nur Experte im Umgang mit Gift, also im übertragenen Sinne der Fachmann dafür, sich des ‚Problems‘ Toxi anzunehmen. Er hat außerdem ein neues medizinisches Produkt entwickelt, dessen Name Hytrophoxin, den er auf einem Werbeschild auf dem Dach seines Autos präsentiert, auf den des Mädchens anspielt. Figge beschreibt Toxis Aufnahme in die weiße Familie als einen „Prozess der Immunisierung, der die Normalisierung von Weißsein kennzeichnet“ (Figge 2010, S. 138).<sup>199</sup> Der Topos von Gesundheit und Krankheit wird in dem Film an mehreren Stellen aufgegriffen. Theodors neues Arzneimittel läuft nicht gut, sein Geschäft ‚krankt‘. „Sehr sauber gehalten und kerngesund“ sei dagegen Toxi, das bescheinigt ihr der mit der Familie befreundete Arzt Dr. Carsten nach einer Untersuchung, die für notwendig erachtet wurde, nachdem Theodor mit Blick auf den Schwarzen

---

199 Figge bezieht sich dabei auf Überlegungen von Isabell Lorey zu Weißsein und Immunisierung (Lorey 2007).

Körper behauptet habe, das Kind könne eine „gefährliche Krankheit“ in die Familie einschleppen. Doch statt Toxi ist es Theodor, der an einer Krankheit leidet, er hat einen starken Hexenschuss, der ihm laufend mehr Schmerzen bereitet und seine Stimmung trübt – bis zu dem Moment, als er sich, mit Toxi schon auf dem Weg ins Fürsorgeheim, dazu entschließt, das Mädchen doch mit nachhause zu nehmen und Teil der Familie werden zu lassen.

### 6.3.5 Schwarze Inkorporierungen ins ‚gute‘ Wohnen

Die Annäherung von Toxi und Theodor kann offenbar nicht innerhalb des Hauses Rose erfolgen und wird nach außerhalb verlegt. Zunächst sind die beiden in Theodors VW Käfer zu sehen, mit dem er Toxi zum Fürsorgeheim fährt. Als das Auto jedoch mitten auf der Strecke liegenbleibt, müssen sie zu Fuß weitergehen, und als sie am Café „Zur süßen Ecke“ vorbeikommen, erinnert Toxi Theodor daran, dass sie noch gar nicht gefrühstückt haben. Theodor lässt sich auf Toxis Wunsch ein und die beiden verbringen eine gute Weile miteinander im Café, wo sie das Frühstück in Form zahlreicher süßer Gebäckstücke nachholen. Theodors Verwandlung, die bis hierhin bereits über mehrere kleine Andeutungen vorbereitet wurde, wird nun mit einem eindringlich visualisierten Akt des Differenzkonsums besiegelt, als Toxi ihn mit einem Schokoröllchen füttert und er, wenn auch widerwillig, schließlich doch abbeißt. Figge argumentiert, dass dieser „Biss, der Theodor sichtlich Unbehagen bereitet, als symbolische Einverleibung Toxis und die ganze Szene als *rite de passage*, als Vollzug seiner [Theodors] Veränderung“ zu verstehen ist (Figge 2010, S. 144). Auf diese „symbolische Einverleibung“ des Schwarzen Mädchenkörpers, die in noch weiteren Szenen eine Rolle spielt und deutliche sexuelle Konnotationen hat, wird weiter unten noch einmal einzugehen sein.

Bemerkenswert hier ist, dass Toxi es in dieser Situation gelingt, momenthaft eigene Handlungsmacht zu erreichen. Es sind nur sehr kleine Momente, aber sie erscheinen mir wichtig für die Veränderung ihrer Position in der Situierung zur weißen Familie. Als Toxi und Theodor im Café sitzen, behauptet das Mädchen plötzlich, heute sei sein Geburtstag. Auf Theodors verwunderte Rückfrage erklärt Toxi, Herta habe gesagt, da ihr tatsächlicher Geburtstag unbekannt sei, dürfe sie

sich selbst einen schönen Tag dafür aussuchen und heute sei ein schöner Tag. Nicht nur führt Toxi damit Theodors Vorhaben ad absurdum, schließlich wollte er ihr keinen schönen Tag bereiten, sondern sie loswerden und sie zu diesem Zweck in ein Kinderheim bringen. Sie formuliert außerdem dadurch, dass sie sich selbst einen Geburtstag gibt, eine wichtige Voraussetzung für eine mögliche Aufnahme in die Familie. Denn Geburtstage spielen in dem Film in mehreren Szenen eine Rolle: Das Narrativ beginnt bei der Feier zum 50. Geburtstag von Helene Rose, in einer späteren Szene wird ein Kindergeburtstag für Susi, die eine der beiden Töchter von Theodor und Charlotte, veranstaltet und am Ende des Films führen die drei Kinder gemeinsam ein Dreikönigsspiel im Haus Rose auf, bei dem die Geburt Christi im Zentrum steht. Mit ihrem ‚Geburtstag‘, auch wenn er freilich nicht denselben Wert hat wie die anderen Geburtstage, ist er doch erfunden und wird nur außer Haus zelebriert, gibt sich Toxi zumindest eine symbolische Verortung, die ihr Recht, da zu sein, verstärkt.

Allerdings beinhaltet die Szene im Café auch ein Moment, das ebenso den rassistischen Stereotypisierungen, die die Figur Toxi erfährt, eine historische Verortung und damit Legitimierung gibt. Nachdem Toxi Theodor mit dem Schokoröllchen gefüttert hat, tupft sie seinen Mund mit einer Serviette ab und sagt dabei lachend: „Wie man Theodor auch putzt, Theodor ist stets beschmutzt.“ Damit münzt sie einen Satz auf Theodor um, mit dem sich zuvor bei der Kuchentafel der Kindergeburtstagsfeier einer der kleinen Gäste über die weiße Susi lustig gemacht hatte. Toxi zitiert jedoch nicht nur den Spruch, der im Kontext einer Unterhaltung geäußert wurde, in der zwischen den als „Mohrenköpfen“ bezeichneten Süßspeisen auf der Geburtstagstafel und Toxi eine Verbindung hergestellt und Schwarze Haut als ‚schmutzig‘ konnotiert wurde. Darüber hinaus verweist der Spruch aus Toxis Mund auch auf das Lied *Dirty Hands, Dirty Face*, das Al Jolson in seiner Rolle als Jack Robin in dem Kinofilm *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) gesungen hatte. Wie im Kapitel 3 zu Richard Hamiltons Collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, in deren Bildraum der *blackface*-Auftritt Al Jolsons als Fensterausblick integriert ist, bereits angesprochen, evoziert der Film *Toxi* hier eine Art intertextuellen „minstrel moment“ (Fenner 2011, S. 73), also einen Verweis auf *blackface*-

Minstrelsy, parodistische Auftritte einer weißen Theater- und Populärkultur des 19. Jahrhunderts, in der schwarz geschminkte weiße Schauspieler Schwarze Musik und Schwarzen Tanz rassistisch parodierten.

Während der Verweis auf die Kultur der Minstrel-Shows in der Café-Szene die Rassifizierungen Toxis legitimieren, kann eine spätere Szene, in der nicht nur als Zitat, sondern direkt mit *blackface* gearbeitet wird, eventuell auch das Potenzial einer kritischen Reflexion solcher Rassifizierungen bieten. In den Vorbereitungen für das Dreikönigsspiel scheint es zunächst automatisch klar zu sein, dass Toxi den „Mohrenfürst“ spielen wird und die weißen Mädchen die beiden anderen, weißen Könige. Doch dann beschwert sich eine der beiden weißen Töchter darüber, dass Toxi „das ganze Jahr Mohr gewesen“ sei und sie nun „auch einmal Mohr sein“ wolle. Daraufhin schminken Herta und Charlotte, die mit den Kindern das Theaterstück proben, das weiße Kind schwarz und das Schwarze Kind weiß. Was nun geschieht, bewegt sich zwischen einer Reaffirmation rassifizierender Praktiken und einer – potenziell kritisch-reflexiven – Thematisierung dieser Praktiken. Zum *blackfacing* gesellt sich ein *whitefacing*, das das Weißsein für einen kurzen Moment aus seinem Staus der Unmarkiertheit herausholt und es ebenso wie das Schwarzsein als Konstruktion entlarvt, die Fragen nach einem *passing* aufwirft, also dem ‚Durchgehen‘ als Schwarz bzw. weiß (Abb. 154). Dieser Tausch der Zeichen ist jedoch nicht gleichberechtigt. „Das geht ab“, sagt Toxi und wischt sich durchs Gesicht, als sie in der letzten Szene des Films ihrem Vater gegenübergestellt wird, der während der Aufführung des Dreikönigsspiel im Haus Rose aufgetaucht ist (Abb. 155). Toxi muss nun, nachdem sie den ganzen Film über versucht hat, zur weißen Familie zu gehören, ihre ‚eigentliche‘ Zugehörigkeit benennen bzw. sich vor allem körperlich zeigen, eine Zugehörigkeit, die der Film in dieser letzten Szene ein weiteres Mal explizit über Hautfarbe artikuliert.

In der Verhandlung der Frage, ob das fremde Kind in die Familie Rose und in ihr Heim aufgenommen werden kann und wie eine solche Aufnahme ablaufen sollte, wird der Schwarze weibliche Körper in eine extreme visuelle Präsenz gebracht und dabei außerdem in auffälliger Weise mit der WKS-Möblierung verbunden.

Das zeigt sich in besonderer Deutlichkeit in der Fotografie, die in der Zeitschrift *Besser Wohnen* zu dem Artikel gesetzt ist, mit dem der Film vorgestellt wird (Abb. 127b). Die Aufnahme zeigt eine in einem häuslichen Innenraum zentral positionierte nackte Toxi, die von vier um sie herum stehenden weißen, ebenfalls weiblichen Figuren betrachtet wird. Bei diesen Betrachterinnen handelt es sich um die beiden Kinder des Hauses und die beiden Hausangestellten. Im Gegensatz zu Toxi sind sie alle ganz oder zumindest teilweise bekleidet. Das rechte Bilddrittel wird fast vollständig von einem Kleiderschrank ausgefüllt. Es ist der Schrank aus Otto Beringers WKS-1-Linie. Eines der weißen Mädchen scheint Toxi in ein Kleidungsstück hineinzuhelfen, das offenbar gerade dem noch geöffneten Kleiderschrank entnommen wurde.

Das Bild wirkt wie ein Moment aus dem Film, ist aber ein Still, also eine standfotografische Aufnahme, wie sie häufig entweder während des Drehs oder in extra gestellten Posen für die Ankündigung der Filme angefertigt wurden. Filmstills waren neben den Filmplakaten die Bildmedien, mit denen Filme in den Schaukästen der Kinos beworben wurden. Zum Film *Toxi* sind eine ganze Reihe Filmstills produziert worden, die unterschiedliche Szenen des Films illustrieren. Für den Artikel in der *Besser Wohnen* eignete sich das beschriebene Still vermutlich am besten, weil der Kleiderschrank – an der Gestaltung seiner Türen leicht als Beringers WKS-1-Modell erkennbar – darin gut sichtbar ins Bild gesetzt ist. Gleichzeitig ist der festgehaltene Moment keine beliebige Szene der filmischen Handlung, sondern, wie zu zeigen sein wird, ein Schlüsselmoment sowohl bezüglich der Frage nach einer möglichen Aufnahme des Schwarzen Kindes in die weiße Familie als auch bezüglich der mit dieser Frage eng verbundenen Inszenierung des Wohnens. Dabei lässt sich das Still zwar leicht einer Szene des Films zuordnen, genau diese Einstellung findet sich jedoch im Film nicht. Stattdessen wird die Szene im Film, knapp bevor die fünf weiblichen Figuren vor und neben dem WKS-Schrank zu sehen sein könnten, mit einem Schnitt zu einer nächsten Szene unterbrochen. Für eine Untersuchung der Wohnnarrative, die entlang der WKS-Möbel in diesem Film angelegt werden, ist es erkenntnisreich, sich jene Szene des Films genauer anzusehen, die sozusagen in der Inszenierung des Stills kulminiert.

Die Szene beginnt im Kinderzimmer im Obergeschoss, auch hier sind wie in Charlottes Mansardenzimmer WKS-Möbel zu sehen. Es ist der Morgen nach Toxis Ankunft am Abend zuvor. Nachdem sie die Nacht im Untergeschoss bei den Hausangestellten Anna und Fanny verbracht hat, wird Toxis Tagesbeginn nun mit dem der anderen beiden Kinder in räumlicher Hinsicht parallel gesetzt. Wir sehen zunächst die beiden weißen Mädchen in ihrem Zimmer, sie sind gerade aufgestanden, die größere Ilse zieht sich selbst an, die kleinere Susi steht vor der Hausangestellten Fanny auf einem Stuhl und wird von ihr angezogen (Abb. 140). Susi löchert Fanny aufgeregt mit Fragen über das am Vorabend angekommene „kleine Mädchen“, das die Kinder noch nicht gesehen haben, weil sie bei Toxis Ankunft bereits im Bett waren, aber auch weil ihr Vater Theodor einen Kontakt zwischen Toxi und seinen Kindern verboten hat.

Es folgt ein Schnitt ins Badezimmer, wo Anna, die andere Hausangestellte, Toxi in der Badewanne abducht (Abb. 141–142). Als Anna Toxi in ein großes weißes Handtuch gehüllt und auf einen Stuhl gehoben hat, um sie abzutrocknen (Abb. 143–144), ereignet sich ein wesentlicher Moment in Toxis Assimilierung im wörtlichen Sinn eines Ähnlichmachens: Toxi wird – auf dem Stuhl stehend und von der Hausangestellten in ein Textil des Hauses eingehüllt – für einen Moment fast gleich positioniert wie kurz zuvor Susi im Kinderzimmer und wird so dem weißen Kind in der räumlichen wie sozialen Position ähnlich gemacht.

In diesem Moment geht die Tür des Badezimmers auf und aus dem Kinderzimmer stürmen Susi und Ilse herein. Hier wird klar, dass das Badezimmer direkt neben dem Kinderzimmer liegt, dass Toxi es also mit den Hausangestellten und mit dem Akt der körperlichen Reinigung, wie sie uns mit der Duschszene vorgeführt wird, auf die Etage der Privaträume geschafft hat. Die weißen Mädchen bestaunen Toxi voll exotisierender Ver- und Bewunderung (Abb. 145) – „Das ist ja ein Mohr!“ –, integrieren sie dann – „Komm mit!“ – und nehmen die frisch geduschte, noch ins Handtuch gehüllte Toxi mit in ihr Kinderzimmer. Über die Hausangestellten und die Kinder wird der „Eindringling“, der zuerst in den Repräsentationsräumen im Erdgeschoss von allen beäugt und ausgefragt und dann im Untergeschoss, auf der Etage der Bediensteten, untergebracht worden

war, in die Privaträume der Familie im Obergeschoss des Hauses eingeführt. Erneut werden die WKS-Möbel als Einrichtung der Räume gezeigt, in denen jene zuhause sind, die das fremde Kind ohne Bedenken aufnehmen und in die Familie integrieren. Die WKS-Einrichtung bildet die Kulisse für ein liebevolles, familienorientiertes, aber weltoffenes und das Neue willkommen heißendes Zusammenleben.

Die einminütige, aufgrund der kindlichen Neugier und Freude und Annas Scherzen im Badezimmer fröhliche und wenig ernst erscheinende Sequenz erweist sich, wie ich argumentieren möchte, als Schlüsselszene für die (Re-)Konstruktion des familialen Heims, und zwar sowohl hinsichtlich seiner sozialen wie seiner räumlichen Konstellationen. Bedeutsam ist hier ebenso wie in der Szene in Hertas Zimmer, in der wir ihr beim Anziehen zusehen, der Auftritt eines weiblichen Körpers, der einem lustvoll betrachtenden, „skopophilischen“ Blick (Mulvey 1980) freigegeben wird. Nachdem in der Szene mit Herta ihr bekleideter weißer Körper betrachtet werden konnte, ist nun ein nackter Schwarzer Körper zu sehen. Beide weiblichen Körper werden einem voyeuristischen Blick dargeboten, wobei deutlich unterschieden wird in dem Ausmaß an gezeigter Nacktheit. Während das Publikum bei Herta einen Blick in ihr Dekolleté werfen und ihren Händen beim Anziehen der Strümpfe an ihren Beinen hinauf folgen darf, aber nicht mehr, wird Toxi gänzlich nackt gezeigt. Dabei bewegt sie sich unter dem Wasserstrahl in der Badewanne so, dass sie erst von hinten und dann auch von vorne völlig unverhüllt zu sehen ist. Wo Hertas Körper vor allem als Blickträger in der Vorführung des WKS-Wohninterieurs fungiert, dient Toxis Nacktszene offensichtlicher der Befriedigung eines voyeuristischen Verlangens, einen nicht nur weiblichen, sondern noch dazu exotisierten Schwarzen Körper anzuschauen, für den aufgrund seines Schwarzseins und aufgrund seiner Kindlichkeit kein Tabu mehr in der Zurschaustellung zu gelten scheint. Toxi steht, als sie von Anna gewaschen wird, in der Badewanne unter dem Wasserstrahl und kann vom Filmpublikum aus sicherer Betrachter/innenposition unbeobachtet angeschaut werden. Die Badende ist ein weit verbreitetes Motiv in der bildenden Kunst, insbesondere auch die Badende im häuslichen Kontext, wie sie etwa auf Bildern des Impressionismus vielfach zu finden ist. Immer geht es bei diesen Bildern auch um den Genuss am

Betrachten des nackten weiblichen Körpers. Auch Toxis nackter Kinderkörper erfährt durch den voyeuristischen Blick eine Sexualisierung in seiner ungeschützten Präsentation.<sup>200</sup> Toxi schaut nicht in die Kamera. Annas Aufmerksamkeit gilt dem Kind. Dem betrachtenden Blick wird das Beschauen des nackten Kinderkörpers durch Annas Beschäftigung mit diesem nicht nur erlaubt, sondern mehr noch nahegelegt. Die Reinigung des Schwarzen Körpers, dessen bereits durch die Inszenierung seiner Ankunft hergestellte Assoziation mit Schmutz und Schmutzigkeit durch das Ritual des Waschens bzw. Gewaschenwerdens noch verstärkt wird und dessen Sauberkeit nun durch die Zurschaustellung seiner Nacktheit unter dem laufenden Wasser bewiesen scheint, bildet im Aufbau des filmischen Narrativs einen zentralen Schritt für die Möglichkeit von Toxis Integration in den weißen Familienverbund und dessen Räumlichkeiten. Es ist der Moment, der Toxi den Zutritt zu den Privaträumen der Familie ermöglicht.

Im Film ist diese Szene schnell vorbei. Umso bedeutsamer scheint es, dass das Filmstill, das zur Präsentation des Films in der Zeitschrift *Besser Wohnen* gewählt wurde, genau diesen Moment des Zutritts festhält (Abb. 127b). Die Aufnahme zeigt den Moment unmittelbar nach der Szene im Badezimmer. Mittig im Vordergrund stehen Toxi und das ältere der beiden weißen Mädchen, Ilse, links von ihnen das jüngere weiße Mädchen, Susi, und hinter den drei Kindern sind die Hausangestellten positioniert. Ilse, die selbst noch ihre Pyjamahose, aber bereits kein Oberteil mehr trägt, hilft Toxi in ein Kleidungsstück hinein. Nur Toxis Hände sind bereits in den Ärmeln des Kleidungsstücks verschwunden, ihr

---

200 Die Sexualisierung des Schwarzen Kinderkörpers wird an späterer Stelle des Films weiter fortgesetzt, als Theodor sich über die – zu diesem Zeitpunkt bereits ins Kinderzimmer eingezogene – schlafende Toxi beugt, um sie zu wecken. Annette Brauerhoch beschreibt den Moment anschaulich: „Nachdem dies [gemeint ist das Wecken] erst nach mehreren Anläufen gelingt, hat der Betrachter ausgiebig Zeit, im aufgeknöpften Oberteil Toxis, das den Hals, einen Teil der Brust und die Schulter freilegt, die Analogie zur erotischen Inszenierung einer verführerisch schlafenden Frau auszukosten. Die Stille der Nacht trägt zur Intimität, die schlafende Anwesenheit der anderen beiden Kinder zum ‚Verbotenen‘ der Situation bei.“ (Brauerhoch 2006, S. 244f.) Vgl. dazu auch Fenner, die darauf hinweist, dass das Filmskript extra anmerkt, dass dieser Moment der erste ist, in dem es zu einem Körperkontakt zwischen Theodor und Toxi kommt. Fenner stellt die These auf, dass dieser Moment den Beginn der Veränderung von Theodors Gefühlen gegenüber Toxi markiert, die sich von Abneigung zu Anziehung oder vielleicht gar zu Verlangen verschieben (Fenner 2011, S. 68).

ansonsten gänzlich nackter Körper ist auch hier in einer leichten Drehung der Betrachterin zugewandt. Die Fotografie stellt den Schwarzen Körper noch stärker als die Filmszene als Blickobjekt aus und inszeniert ihn deutlich als ‚das Andere‘, zeigt aber gleichzeitig die Möglichkeit seiner Aufnahme in den Kreis der Familie an. Diese Dopplung wird sowohl durch den motivischen Inhalt des Bildes als auch durch den Bildaufbau und insbesondere durch die Blickbeziehungen der abgebildeten Figuren angelegt. Toxi steht entblößt zwischen den anderen, ihr nackter Schwarzer Körper ist durch seine Positionierung in der Bildmitte und durch die Lichtführung noch besser sichtbar gemacht als in der Badeszene im Film und wird durch die hellen Textilien betont, die – in Form des großen weißen Handtuchs in Annas Händen, des Kleidungsstücks, in das ihr Ilse gerade hinein hilft, und der hellen Bekleidungen der anderen Figuren – wie um ihn herum drapiert erscheinen und ihn als das zentrale Blickobjekt hervorheben.

Der Betrachter/innenblick wird stark von den Blicken der abgebildeten Figuren gelenkt, wobei insbesondere die Blicke der beiden Schwestern bedeutsam sind, die in ihrer starken Unterschiedlichkeit Toxi sowohl als sexualisierten Körper als auch als Subjekt betrachtbar machen und damit erneut die Ambivalenz von Toxis Status in der Familie zum Ausdruck bringen. Während Ilse – deren Oberkörper zwar nicht so exponiert, aber dennoch nackt ist, wodurch sie dem Schwarzen Mädchen in gewisser Hinsicht ähnlich gestellt ist – Toxi direkt ins Gesicht blickt, in ihrem Schauen also nicht unbeobachtet bleibt, sondern die zurückblickende Toxi als Person anzuerkennen scheint und ihr so Subjektcharakter verleiht, erlaubt der gleichzeitig stattfindende und von Toxi nicht wahrgenommene Blick Susis auf den Schambereich des Schwarzen Kindes eine weitere Sexualisierung des Schwarzen Mädchenkörpers, der sich der Betrachter/innenblick auch hier gefahrlos anschließen kann. Durch die Drehung von Toxis Körper, der mit den Füßen im Profil und mit dem Oberkörper fast frontal zur Betrachterin steht, wird einerseits die dem Zuschauer/innenblick freigegebene Körperoberfläche vergrößert, andererseits bleibt der Schambereich zum Teil durch das eine Bein verdeckt, wodurch die darauf gelenkte Aufmerksamkeit noch erhöht wird. Gezeigt wird der Schwarze Körper genau im Moment seiner maximalen Zurschaustellung und gleichzeitigen Inkorporierung in den weißen Haushalt über ein

weißes Kleidungsstück, das offenbar gerade dem WKS-Schrank entnommen wurde. Die offen stehende Schranktür scheint wie ein Hinweis auf die geöffnete Tür ins Heim der Familie, wobei diejenigen, die Toxi hier empfangen, jene Figuren sind, die in der Politik des Hauses keine Stimme haben, die Hausangestellten und Kinder.

#### 6.4 WKS-Einrichtungen als einfache Möblierung des bürgerlichen Heims. Zwischenfazit

In diesem langen Kapitel habe ich eine kleine Auswahl medial verschiedenartiger Materialien sehr detailliert in den Blick genommen. In unterschiedlicher Explizitheit führen die Open-Air-Fotografie, die Buchpublikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau*, die Kundenzeitschrift *Besser Wohnen. Schriften für Möbelkultur und Heimgestaltung* und der Kinofilm *Toxi Wohnkultur-Sozialwerk-Möbel* vor – und damit Einrichtungsgegenstände, die in den Schauwohnräumen vieler Wohnausstellungen als Idealmöblierung einer Nachkriegsgesellschaft im Wiederaufbau und als beispielgebende Einrichtungsvorschläge für die neuen Sozialwohnbauten vorgeführt wurden. In der Lehre vom ‚richtigen‘ Wohnen galten diese Möbel als praktisch und preiswert, formschön und qualitativ, immer wieder gelobt wurden ihr schnörkelloses Design, ihre auf die kleindimensionierten Wohnräume abgestimmten Abmessungen und die Möglichkeit, die Stücke den eigenen Bedürfnissen und finanziellen Möglichkeiten entsprechend nach und nach anschaffen und immer weiter kombinieren zu können. In Medien wie den in diesem Kapitel untersuchten wurden diese Eigenschaften durch entsprechende Visualisierungen und Beschreibungen hervorgehoben und wieder und wieder bestätigt. Vor allem jedoch stellten sie die Möbel in visuelle und narrative Kontexte, die die Stücke mit weiteren, wesentlich komplexeren Eigenschaften und ideologischen Vorstellungen verbanden bzw. sie als Vermittler dieser entsprechend vielschichtigen Wohnerzählung auftreten ließen.

In der Grundriss-Fotografie erzählen die WKS-Möbel in der von oben aufgenommenen Aufstellung im Linienraster des direkt auf der Erde aufgetragenen Grundrisses von einem gemeinschaftlichen und zugleich immer auf Familie ausgerichteten Neuanfang nach der Zerstörung. Inszeniert wird ein Neuanfang,

der das Wohnen auf einem gereinigten, geleerten Boden als Planfigur in einer territorialen Situation auslegt, die die Stadt als Referenzraum des gezeigten Wohnens aufruft, dabei aber jegliche urbane Dichte vermeidet, so dass der Grundriss des sozialen Wohnungsbaus als kleines freistehendes Einfamilienhaus mit Garten fantasiert werden kann. Diese Erzählung hat trotz ihrer teilweise gegensätzlichen Teilstücke eine große Stabilität, getragen von der genau choreografierten visuellen Beziehung zwischen Plan und Möbeln, die die WKS-Stücke in der Betonung ihrer schlichten, geradlinigen Gestaltung als zentrale, die Ästhetik des Plans bestätigende Konstruktionselemente eines objektiv erscheinenden Wissens über die Ordnungen des Wohnens, seiner Räume, Dinge und Subjekte auftreten lässt.

In der Buchpublikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* werden die WKS-Möbel als Schlüsselobjekte in der Einhausung bisher heimatloser Subjekte verhandelt, wobei das Häuslichmachen im sozialen Wohnbau und seinen Idealmöblierungen als das Ordnen einer unbehausten Masse in eine Gemeinschaft wohnender Individuen beschrieben wird. Auch hier erscheinen parallel zu den Erläuterungen über das Wohnen im Sozialwohnbau Bilder von Einfamilienhäusern und Kleinsiedlungen im Grünen, die die Verbindung zu einer national markierten Erde bzw. zum Boden der aufbauenden Nation betonen. Die mit den ‚richtigen‘ Dingen ausgestattete Behausung kann zur Heimat werden, zum Konstruktionsraum einer nationalen Gemeinschaft, deren schichtübergreifendes Wir in der Zeitschrift *Besser Wohnen. Schriften für Möbelkultur und Heimgestaltung* mehrfach über die Beschreibung einer imaginierten Leser/innenschaft formuliert wird. Die Zeitschrift möchte die Beziehung zwischen Wohnsubjekt und Wohnraum unterstützen, indem sie den Leser/innen fachkundigen Anleitungen gibt bezüglich einer Verwandlung des Wohnraums in ein Heim.

Im Film *Toxi* werden die Möbel nicht explizit zum Thema gemacht, sie bilden jedoch eine wichtige Kulisse für die Präsentation der als unpolitisch inszenierten Privatsphäre eines bürgerlichen Wohnens, in dem eine Orientierung nach innen, sowohl räumlich wie sozial, mit einem Bekenntnis zu Offenheit und Modernität verbunden wird. In der Auseinandersetzung darüber, ob das Schwarze

„Besatzungskind“ Toxi in die weiße, teilweise mit WKS-Möbeln eingerichtete Familie und ihr familiales Wohnen aufgenommen werden kann, wird dabei die Spannweite jener Gemeinschaft, die die Zeitschrift *Besser Wohnen* formuliert hat, zur Disposition gestellt. Während jene Räume des Hauses, in denen Toxis Auftauchen zum problematischen Politikum wird, mit einer wesentlich repräsentativeren Einrichtung versehen sind, die in der Wohnlehre der 1950er Jahre als überkommen und beengend kritisiert wird, möblieren die WKS-Stücke in dem Film den privateren Teil des Hauses, dessen Sphäre sowohl durch das Narrativ des Films als auch durch die Ausstattung mit den modernen Möbeln eine positive Betonung erfährt. Dem Wohnen als Angelegenheit angeberischer Repräsentation, mit der nur negativ charakterisierte Figuren wie die reiche und selbst familienlose Tante Wally beeindruckt werden können, wird eine Besinnung auf das private Glück gegenübergestellt, für die die Möbel der Serie WKS 1 insbesondere über ihre Bewohnerin Herta als ideale Raumausstattung vorgeführt werden. Das moderne Mobiliar im traditionsbewussten Haus wird als räumlicher und dinglicher Rahmen einer ebenfalls modernen und als richtig bewerteten moralischen Einstellung präsentiert, wobei weder eine komplette Abkehr von den alten Dingen (und moralischen Wertvorstellungen) zwingend scheint noch die neuen, modernen Möbel andere Räumlichkeiten als die des Einfamilienhauses zu benötigen scheinen. Die leichten hellen Holzmöbel der WKS-Serie werden gerade in dem spitzgiebeligen Zimmer gezeigt, das in seiner architektonischen Form am meisten von allen Räumen auf die Gestalt des traditionellen Einfamilienhauses verweist, und erfahren durch die Verortung in dem gut situierten Haushalt eine deutliche Aufwertung als bürgerliche Einrichtung.

Insbesondere ein Möbel aus Otto Beringers WKS-1-Serie spielt für den Prozess der Integration des Schwarzen Kindes in die weiße Familie eine besondere Rolle. Nachdem der Körper des Schwarzen Kindes, das bei seinem ersten Auftritt auf der nassen, dunklen Straße vor dem Haus schmutzig und fremd erschien, durch den Akt der Reinigung „ungefährlich“ gemacht wurde und in seiner Assimilierung durch die dem weißen Kind ähnliche Positionierung auf dem Stuhl im Badezimmer die Markierungen als „das Andere“ und als „Eindringling“ ein Stück weit ablegen konnte, ist es der WKS-Schrank im Kinderzimmer des Hauses, der als

bildräumliche Umgebung für die Einpassung des Schwarzen Kindes dient sowie als gegenständliche Quelle fungiert, aus der das weiße und in gewisser Weise weißmachende und zugleich die Schwarze Haut betonende Textil entnommen werden kann. Wo ein Wohnen gelingt, das dem Ideal der Begegnung durch eine Aufnahme des Neuen in die Strukturen des Altbewährten entspricht, wird dieses mit WKS-Möbeln eingerichtet. Durch Medien, die ihre Wohnideale mit WKS-Möbeln ausstatten, werden die Einrichtungsgegenstände zu zentralen Objekten in den Erzählungen eines neuen Wohnens, dem ein Neuanfang mit Traditionsbewusstsein eingeschrieben wird und das mit Vorstellungen von Familie, einer schichtübergreifenden Aufbaugemeinschaft und dem Versprechen eines Ankommens in individualisierter bürgerlicher Häuslichkeit verbunden wird.

## 7 Subjektentwürfe: Ideale Bewohner/innen und unverbesserliche Rezipient/innen. Zu den Auftritten der Wohnsubjekte und des haushaltenden Körpers Medienlektüren IV

Ein Wohnraum im Halbdunkel (Abb. 156). Das Geräusch einer sich öffnenden Zimmertür. Jemand tritt ein, die Tür wird wieder geschlossen. Durch die Lamellen einer nicht ganz geschlossenen Jalousie am Fenster fällt etwas Licht in den Raum. In schmalen Streifen bewegt sich das Licht über den eintretenden Körper (Abb. 157). Zunächst ist nicht zu erkennen, wer hier den Raum betritt. Zu sehr ist die Figur im Dunkeln verborgen und zu wenig zeigt der Bildausschnitt der Kamera von ihr. Erst als sie den Raum durchquert und zum Fenster geht, um die Jalousie nach oben zu ziehen, wird eine mit Kleid und Schürze angezogene Gestalt erkennbar (Abb. 158–159).

Mit dieser Szene beginnt *Der schön gedeckte Tisch*, ein ungefähr elf Minuten langer Film, der seine Zuschauer/innen sowohl in der Praxis eines ‚richtigen‘ Tischdeckens als auch in der Wahl des ‚richtigen‘ Porzellans anleitet.<sup>201</sup> Der Film, der 1952 in einer Zusammenarbeit des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU)<sup>202</sup> mit den Porzellanfirmen Arzberg und Schönwald für die

---

201 *Der schön gedeckte Tisch*, BRD 1952, 10'46", Drehbuch und Regie: Hanna Hirsch, produziert durch das FWU Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht mit der Förderung durch die Firmen Arzberg und Schönwald, EKA-Film München. Ich danke Heiko Reeck, dem Leiter der Abteilung Rechte und Lizenzen des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), für eine digitale Kopie des Films zum Zweck der Analyse. Öffentlich einsehbar ist der Film außerdem auch im Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin. Vorarbeiten zu den in diesem Kapitel präsentierten Auseinandersetzungen mit diesem Film finden sich in Hartmann 2014a.

202 Das heute nach wie vor existierende FWU entstand 1950 als Nachfolgeinstitution der nationalsozialistischen Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU), ab 1940 Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU). Recht bald nachdem der Bestand der RWU im Nachgang der deutschen Kapitulation durch US-Soldaten konfisziert worden war, wurden bereits im Dezember 1945 parallel zwei neue Institutionen für Unterrichtsmedien gegründet: im US-Sektor das Institut für den Unterrichtsfilm mit Sitz in München und im britischen Sektor das Hamburger Institut für den Unterrichtsfilm. In der eigenen Geschichtsschreibung auf der Website des Unternehmens betont das FWU heute als die Hauptaufgabe dieser Institutionen die ‚Säuberung‘ noch bestehender Medien von nationalsozialistischen und militaristischen Inhalten entsprechend den Beschlüssen des Potsdamer Abkommen vom

Verwendung im Schulunterricht produziert wurde, soll den Rahmen und das grundlegende Material für dieses letzte Medienlektüre-Kapitel bilden, das den Subjektentwürfen der Wohnlehre gewidmet ist.

In diesem Kapitel werden jene Entwürfe genauer besprochen, die auch in allen bisherigen Analysen unübersehbar waren: die Wohnsubjekte, die in den Medien der Wohnlehre neben den Erklärungen zu Räumen und Dingen immer auch – und oftmals mit besonders großer Sorgfalt – beschrieben und bebildert werden. Ihre Auftritte sind unterschiedlich: Sie finden sich in Beschreibungen beispielhafter Bewohner/innenschaften, bevölkern als gezeichnete Figuren kleine Interieurszenen in Wohnratgebern und Ausstellungsbroschüren, bewegen sich auf Filmleinwänden durch mustergültige Wohnungen oder sind als Identifikationsfiguren beim leibhaftigen ‚Bewohnen‘ ausgedellter Schauwohnräume zu beobachten. Und sie sind auch in jenen Medien angelegt, in denen sie nicht direkt zu sehen sind. Sie sind aus Grundrissen herauszulesen und auch in den menschenleeren Fotografien der musterhaft eingerichteten Räume enthalten, die in den Ausstellungskatalogen oder Wohnratgebern abgedruckt sind. Diese Räume sind nicht ‚unbewohnt‘. Sorgfältig arrangierte Dinge wie auf den Tischen ‚liegen gebliebene‘ Bücher und Zeitungen, Rauchwaren und Trinkgläser oder auch Spielsachen am Boden formulieren in den ansonsten peinlich sauberen Interieurs Spuren eines Bewohnens, die die Authentizität der abgebildeten Szenerien bezeugen sollen. Die Dinge erzählen von einer Bewohner/innenschaft, die scheinbar zwar gerade aus dem Blickfeld verschwunden, in der Narration der Bilder aber noch vorhanden ist.<sup>203</sup> Oftmals vervollständigen die diversen kleinen Gegenstände die gezeigten Räume zu Wohnersählungen in klassischen, den zeittypischen Geschlechterzuweisungen und Familienidealen entsprechenden Rollen.

---

August 1945. Im März 1950 wurde dann als bundesdeutsche Gesamtinstitution das wiederum in München angesiedelte FWU als gemeinnützige GmbH gegründet. Die bis dahin bestehenden Medien wie 16mm-Stummfilm, Bilderserien und Schallplatten wurden um Tonband und Tonfilm erweitert (<http://www.fwu.de>, 13.3.2023).

203 Dieses Spuren hinterlassen auf Interieurfotografien hat Tradition (vgl. u. a. Colomina 1992, S. 98–102; Vetter 2005, S. 60f.; Pollak 2005, S. 39f.) und wird heute nach wie vor in der Inszenierung ‚echt‘ wirkender Beispielinterieurs eingesetzt, etwa auf der Ausstellungsetage von Ikea.

Oft wurden die unterschiedlichen Modi der Visualisierung der Wohnsubjekte in den Wohnlehrmedien kombiniert und miteinander verbunden. In vielen Fällen machen die Anordnungen von Grundrissen, Fotografien und Zeichnungen zueinander deutlich, dass die verschiedenen Illustrationen zusammengelesen werden sollten. Entsprechende Seitengestaltungen schaffen ästhetische Verbindungen und fortlaufende Erzählungen zwischen den unterschiedlichen Bebilderungen und Beschreibungen der wohnenden Subjekte, die etwa auf den Fotografien über ein paar ‚liegen gelassene‘ Dinge angedeutet werden, denen in den Grundrissen über die eingezeichneten Schlafstätten und Sitzmöbel Plätze zugewiesen werden, die in den Zeichnungen dann Gesichter und in den Texten Namen, Geschlecht, Alter und Beruf bekommen und schließlich in Grafiken und Diagrammen zu Wissensobjekten werden, deren Wohnbedürfnisse oder Wege durch die Küche zu ermitteln sind. Zumeist entsprechen dabei die gezeichneten Szenen nicht oder nur teilweise den Raumanlagen, die in Grundrissen und fotografierten Installationen sichtbar werden. Stattdessen scheinen die Zeichnungen eher individualisierte Interpretationen der Einrichtungsbeispiele vorzuschlagen oder dienen – insbesondere wenn sie etwas karikaturhafter ausgeführt sind und auch manche Probleme des modernen Wohnens ins Bild nehmen – dazu, über die Ebene des Humors auch kritischen Betrachter/innen Identifikationsmomente anbieten zu können. Manchmal wurden die verschiedenen Visualisierungen des modernen Wohnens und seiner Subjekte auch direkt übereinandergelegt, so beispielsweise bei der Wohnungspräsentation des bundesdeutschen Beitrags auf der *Weltausstellung* in Brüssel, wo auf den gläsernen Wänden um zwei Schauwohnungen die Karikaturzeichnungen der Grafikerin Marie Marcks das ausgestellte Interieur mit verschiedenen humoristischen Figuren belebte (Abb. 96–97), oder in dem Katalogheftchen des bundesdeutschen Beitrags zur schwedischen Wohn- und Städtebauausstellung *Hälsingborgsutställningen* 1955, kurz *H55*, wo der Grundriss der Schauwohnung für eine vierköpfige Familie mit Fotografien möglicher Bewohner/innen bestückt wurde (Abb. 93–95). Des Weiteren ist die imaginäre Bewohner/innenschaft der Wohnlehrmedien auch in den Werbeanzeigen zu finden, die oftmals auf den letzten Seiten der Ausstellungspublikationen die Dokumentationen der Schauwohnräume ergänzen.

Dort finden sich Hausfrauen, die angesichts ihrer arbeitserleichternden Küchenausstattung glücklich lächeln, und junge Paare, die die neuen Gardinen, den Blick aus dem Fenster oder den Fußbodenbelag bewundern. Diese Bilder sind, auch wenn sie nicht Teil etwa von Ausstellungsdocumentationen waren, doch ebenfalls Bestandteil der Wohndidaktiken und präsentieren – manchmal noch wesentlich explizitere und eindeutiger – Vorstellungen vom richtigen Wohnen und seinen idealen Subjekten.

Neben diesen imaginären Beispielbewohner/innen waren für die Narrative der Wohnlehre ebenso wichtig diejenigen, die als Rezipient/innen der Wohnlehre erreicht werden sollten. Auch sie wurden vorgestellt, beschrieben und bebildert. Ihre Auftritte sind meist weniger schmeichelhaft, sind sie in vielen Fällen doch die Unwissenden und Unverbesserlichen, die sich zu ihrem eigenen Nachteil immer mit den ‚falschen‘ Dingen einrichten und nur zu hausen statt wirklich zu wohnen wissen. Ihre Konsumwünsche, die sich nur in wenigen Fällen an dem zu orientieren schienen, was etwa der Deutsche Werkbund und der Rat für Formgebung befürworteten,<sup>204</sup> befeuerten in den Medien ein anhaltendes Lamento, dessen Negativformulierungen von Bewohner/innenschaft die Begründung lieferten für eine möglichst intensive und möglichst früh zu beginnende Erziehung zum ‚richtigen‘ Wohnen mittels Lehrmaterialien, Beratungsstellen, Ausstellungen und Ratgeberpublikationen. Diese Subjekte, die eine Wohnlehre besonders nötig hatten, wurden dabei in Räumen charakterisiert, die gegensätzlich zu denen des propagierten ‚guten‘ Wohnens ausgestaltet waren: In Texten und Zeichnungen wurden den zu Behelrenden Wohnräume zugeordnet, die mit den bereits zitierten

---

204 Bekannt waren die Ergebnisse entsprechender Umfragen des Allensbacher Instituts für Demoskopie. In der Folge mehrerer Jahre stellte das Meinungsforschungsinstitut die an Hausfrauen gerichtete Frage: „Mit welchen Möbeln möchten Sie wohnen?“ Den Befragten wurden dabei immer mehrere Abbildungen zur Auswahl vorgelegt, auf denen Wohnzimmereinrichtungen verschiedener Stilrichtungen zu sehen waren. Die Einrichtung mit großen, schweren Möbelstücken wie einem mächtigen Vitrinenschrank mit den geschweiften Formen der 1930er Jahre blieben in den 1950ern über mehrere Jahre deutlich am beliebtesten, sie erhielt über die Hälfte der Stimmen. Ungefähr ein Drittel der Befragten sprach sich für eine Möblierung in einem gemäßigt modernen Stil aus, der an die Gestaltung der WKS-Möbel erinnert. An dritter Stelle wurde eine moderne, aus Werkbundsicht wohl aber zu modische Einrichtung mit Nierentisch und Tütenlampe gewählt (auf unterschiedliche dieser Umfragen verweisen Oestereich 2000b, S. 366; Castillo 2010, S. 186f.; Herr 2000, S. 18; Schildt/Siegfried 2009, S. 102).

„Plüschgarnituren aus der Gründerzeit“ (Nölting 1949) oder den „immer wilderen Erzeugnisorgien der Möbel- und Hausratindustrie der Nachkriegszeit“ (Meyer-Waldeck 1949, S. 121) angefüllt waren und deren verdichtete Gestalt sich medial fortsetzte in der Figur einer immer enger und labyrinthischer gewordenen Stadt. Die Wohnlehre, die sich entlang solcher Bilder und Beschreibungen vor allem als Leerung des Raums inszenierte – eine Leerung, in der die Trümmerbeseitigung und die Entfernung der Plüschmöbel sich diskursiv überlagerten –, stellte das Wohnen-Lernen als einen heilsamen Reinigungs- und Erkenntnisprozess dar, wobei die Heilung sowohl der Wohnung wie mit ihr auch ihren Wohnsubjekten zuteilwerden sollte.<sup>205</sup>

Im Folgenden werde ich zuerst den Geschlechterkonstruktionen der Wohnlehre, insbesondere der bereits mehrfach deutlich gewordenen Gegenüberstellung des wissenden Formgestalters und der designunverständigen Hausfrau nachgehen, dann diejenigen in den Blick nehmen, die als Beispiel für die erfolgreiche Praxis des Wohnen-Lernens vorgeführt werden, und danach die beiden häufigsten Figurationen von Beispielbewohner/innen diskutieren: Familien und allein-stehende Frauen. Der Film zum „schön gedeckten Tisch“ wird dabei immer wieder in Auszügen besprochen, bevor ich abschließend ausführlicher zu ihm zurückkehre und an seinem Beispiel die Figur der Hausfrau und die Beziehung ihres Körpers zu den Dingen und zum Raum des Wohnens untersuche.

## 7.1 Hausfrauen und Formgestalter. Wohnen als vergeschlechtlichtes Wissen

Bevor *Der schön gedeckte Tisch* tatsächlich das Tischdecken und die Geschirrstücke zeigt, ist in der ersten Sequenz die weibliche Figur dabei zu sehen, wie sie den Wohnraum für das vorbereitet, was nun geschehen soll. Ohne etwas zu sagen, öffnet sie die Jalousie. Dabei ist sie kurz als komplette Rückenfigur im Bild. Indem sie gezeigt wird, wie sie von der Kamera weg durch den Wohnraum zum

---

205 Die Leerung der Wohnung von ‚zu vielen‘ ‚unnützen‘ Dingen als Prozess der Reinigung und Heilung der darin verorteten Subjekte ist ein weit über die von mir untersuchten Medien hinausgehender Topos. Heutige Ausführungen davon untersucht Insa Härtel in ihrer Studie des Fernsehformats *Messie*-Sendung, in dem das Entrümpeln und Leeren der Wohnung als kulturelles Reinigungsritual vorgestellt wird (Härtel 2016).

Fenster geht, wird die Zuschauerin in den Raum hineingeholt. Zu hören sind die gedämpften Geräusche, die ihr Körper beim Durchschreiten des Raums und die Jalousie beim Hochziehen verursachen. Mit dem durch das Fenster hereingelassenen Licht wird die Zimmereinrichtung deutlicher sichtbar. Unvermittelt beginnt dann plötzlich ein weiterer Auftritt, allerdings ein ausschließlich akustischer: Aus dem Off ertönt eine energische männliche Stimme, die die Zeit und den Anlass des Geschehens angibt: „Guten Morgen! Die Sonne scheint, der Tag beginnt. Es ist Frühstückszeit. Seltsamerweise ist das Frühstück in manchen Familien ganz in Vergessenheit geraten. Um Freude am Frühstück zu haben, muss man den Tisch liebevoll decken.“ Das ist, wie wir sehen, die Aufgabe der eben eingetretenen Frau. Angeleitet und kommentiert von der männlichen Stimme, zu der kein Körper zu sehen ist, arrangiert die weibliche Figur eine Tischdecke, diverse Teller, Tassen, Schüsseln, Kannen, Besteck, Gläser und Servietten zu einem bis ins Detail festgelegten Gefüge (Abb. 160–162).

Diese hinsichtlich der Geschlechter klare Aufgabenverteilung in dem Film findet in anderen Wohnlehrmedien vielfache Entsprechungen, wie an einzelnen Beispielen, etwa bezüglich der Zeichnungen in der Publikation *Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau* in Kapitel 6.2.1, bereits notiert wurde. Die Lehre vom ‚richtigen‘ Wohnen umfasste ein in hohem Maße vergeschlechtlichtes Reden, in dem weibliche Bewohnerinnen ohne ausreichendes Raum- und Formverständnis von einer männlich imaginierten Riege von Architekten und Formgestaltern über das ‚richtige‘ Wohnen und die ‚gute Form‘ unterrichtet werden sollten. Entsprechend enthielten die Klagen über jene, die sich nicht richtig einzurichten wüssten und die Wohnungen mit nutzlosem, hässlichem Plunder vollstellen würden, diesbezüglich unübersehbare Zuweisungen. Wie in den vorangegangenen Analysen an verschiedenen Stellen exemplarisch deutlich gemacht, waren Frauen – in ihren Rollen als Hausfrau, Ehefrau und Mutter – die hauptsächliche Zielgruppe der Wohndidaktiken. Ihnen war die Aufgabe der Verwandlung des Wohnraums in ein ‚Heim‘ aufgetragen worden, die die Wohnlehrmaterialien unermüdlich zu erklären versuchten. Die in der Nachkriegs-Wohnlehre gezeichnete Hausfrau war dabei allerdings kaum mehr jene mündige Fachperson ihres Arbeitsbereichs, wie sie noch in der Debatte um die Rationalisierung der

Hausarbeit im Neuen Bauen aufgetreten war.<sup>206</sup> Zwar wurde eine in der häuslichen Sphäre des Wohnens verortete und sich daher in enger Bezogenheit zu den Räumen, Dingen und Praktiken des Haushaltens befindliche Figur formuliert, doch gleichzeitig wurde angenommen, man müsse ebendiese erst mühsam von den Vorteilen einer funktionalen und arbeitssparenden Wohnungsausstattung überzeugen.

In den Ausführungen von Marta Bode-Schwandt etwa, die die hauswirtschaftliche Abteilung auf der Werkbundausstellung *neues wohnen* 1949 in Köln verantwortete, wird diese Doppelpositionierung der Hausfrau sichtbar: Einerseits sollen die Problematiken des unpraktischen Küchenzuschnitts wie „mit den Augen der Hausfrau gesehen“ werden, andererseits scheint die Hausfrau doch nicht die wahre Expertin in ihrem Arbeitsbereich zu sein. Denn – wie immer wieder kritisch angemerkt wird – sie neige dazu, sich für die ‚unpraktische‘, ‚unzweckmäßige‘ Einrichtung zu entscheiden. Daher formulierte die Ausstellung „Wünsche der Hausraterzeuger und -händler an die Hausfrau“ und Bode-Schwandt betont im Katalog, dass man die Hausfrauen dringend darin unterrichten müsse, welche Haushaltsdinge sie kaufen solle und wie die Hausarbeit zu organisieren sei. Bode-Schwandt weist aber auch darauf hin, dass man der Hausfrau nicht allein die Schuld an ‚unzweckmäßig‘ eingerichteten Wohnungen geben dürfe, sondern auch berücksichtigen müsse, welches Warenangebot ihr überhaupt zur Verfügung stehe (Bode-Schwandt 1949).

Diese Verantwortung der Verkäufer/innen sah Heinrich König nicht, wenn er anlässlich der Ausstellung *So ... wohnen* 1950 „die Hausfrauen“ kritisierte: „Für den Einsichtigen ist es ja immer wieder schwer verständlich, weshalb die Hausfrauen die unpraktischen, kreuz und quer furnierten, hochglanzpolierten und mit aufgeleimten Verzierungen versehenen, aber ganz unpraktisch eingerichteten Küchenbüffets [sic] an Stelle einer Kücheneinrichtung bevorzugen, in der sie alles handlich und griffbereit finden und bequeme Arbeitsflächen haben.“ (König 1950, S. 18) Verschnörkelungen und Verzierungen, die die Konsumentinnen angeblich so gerne hatten, obwohl sie unpraktisch und umständlich seien, wurden

---

206 Zur Arbeit der Frauenbewegung in der Wohnreform vgl. Terlinden/Oertzen 2006.

als Teil einer weiblichen Wesenhaftigkeit verhandelt, etwa in einer Auseinandersetzung zwischen der Firma Rosenthal und dem Deutschen Werkbund über die Frage, wie der Dekor des Porzellans gestaltet sein sollte: Das Problem, das es zu lösen galt, war, Geschirr zu produzieren, das der als männlich gedachte Deutsche Werkbund formschön fände, das sich zugleich aber auch der weiblich imaginierten Konsumentinnenschaft gut verkaufen lassen würde. Man müsse dafür, so Rosenthal, einen Kompromiss eingehen „zwischen dem künstlerischen Wollen und dem, was einer Frau gefällt“. Porzellan sei demnach zu dekorieren. „Aber nicht so, wie geistige Männer denken, nur um die Form zu betonen, sondern wir müssen Porzellan so dekorieren, wie es Frauen gefällt, und zwar als Zierrat“ (Rosenthal 1952, zit. n. Oestereich 2000b).<sup>207</sup> Die „geistigen Männer“ und der den Frauen gefallende Zierrat sind Formulierungen der dichotomen, hierarchischen Strukturierung von Geschlecht, die in binären Gegensatzpaaren – wie rational/emotional, geistig/körperlich, gegliedert/chaotisch, öffentlich/privat, außen/innen – die Wohnlehre sowie genereller die Diskurse um Stadt- und Wohnraum der 1950er Jahre durchzieht.

Vor dem Hintergrund dieser geschlechtlichen Strukturierung von Raum, die den Außenraum der Stadt, die Planung und das Bauen den Männern und den Innenraum des Wohnens und seine Pflege den Frauen zuweist, ist auch ein Artikel der *Hannoverschen Presse* zu verstehen, in dem die Annahme geäußert wurde, man müsse den Frauen den Besuch der *Constructa* in besonderer Weise schmackhaft machen, da sie eine Bauausstellung ansonsten für eine Veranstaltung halten könnten, die nur für Männer Interessantes bereithalte und die Kompetenzen eines weiblichen Publikums übersteigen könnte: „Viele Frauen wagen sich gar nicht hin zur *Constructa*, denn das Bauen sei Männersache.“ (Richter 1951) In diversen Texten, die über die Bauausstellung erschienen, aber auch in den Publikationen der *Constructa* selbst legte man den Frauen den Besuch der Ausstellung explizit

---

207 Dass an dieser Stelle ein männlicher Sprecher zitiert wurde, soll keineswegs die Vermutung aufkommen lassen, Frauen hätten sich an dieser vergeschlechtlichten Konstruktion des Wissens nicht beteiligt. „Ja, leider, der meiste Kitsch wird tatsächlich von den Frauen gekauft. Aber warum? Weil keiner den Frauen hilft, Wert und Unwert einer Sache unterscheiden zu lernen“, klagte Wera Meyer-Waldeck, selbst Architektin, auf dem Darmstädter Gespräch 1952 (Meyer-Waldeck in Schwippert 1952, S. 119).

nahe – nicht ohne ihnen jedoch sofort das für sie vorgesehene Interessensfeld zuzuweisen: Sie sollten sich die Musterwohnungen ansehen, da dort „die Belange des Benutzers [...] vor allem durch die Hausfrau vertreten [sind], die nicht nur in der Wohnung wohnt, wie die anderen Familienmitglieder, sondern in ihr auch ihre Arbeitsstätte hat und die durch die Arbeit im Haus ihren Anteil am Sozialprodukt leistet“ (Müller 1951), wie es in der Einführung eines Heftchens mit dem klangvollen Namen *Frau Heim Küche, Constructa Bauausstellung, Interessantes für die Frau* erklärt wird. Diese Publikation war vom niedersächsischen Sozialministerium, Abteilung Aufbau, in Zusammenarbeit mit dem Frauenbeirat und der Leitung der *Constructa* „unter Verwendung von Arbeitsergebnissen des Instituts für Bauforschung e. V., Hannover“ herausgegeben worden (Niedersächsisches Sozialministerium 1951, S. 1), um gezielt die Ausstellungsbesucherinnen als zentrale Zielgruppe der Wohnungspräsentationen anzusprechen (Abb. 19). Neben dem Katalog der Bauausstellung, in dem alle gezeigten Wohnungsbeispiele mit Grundrissen und kurzen Beschreibungen enthalten sind, stellt *Frau Heim Küche* ein paar ausgewählte Schauwohnungen mit kurzen Texten, Fotos und Zeichnungen etwas ausführlicher vor. Die Frage „Wie will ich wohnen und in welcher Form soll die Ausgestaltung meiner Wohnung der Bequemlichkeit dienen und Zeit und Kraft ersparen“ sollte „besonders den Frauen an verschiedenen Beispielen beantwortet“ (Fuchs 1951) werden. Das Vorwort in dieser Publikation endet mit dem Hinweis: „Die Frau sollte diese Ausstellung werten als eine für sie günstige Gelegenheit, ihre berechtigten Wünsche und Ansprüche für den Wohnungsbau mehr als bisher geltend zu machen. Sie hilft damit sich selbst und zugleich der Gesamtheit, das Leben zu erleichtern und zu verschönern. Sie leistet damit aber auch ihren Beitrag, dem Wohnungsbau das Gesicht einer sozial und menschlich denkenden Zeit zu geben.“ (Ebd.) Als maßgebliches Subjekt der Wohnlehre trat die dem Innenraum des Wohnens und der Hausarbeit zugeordnete Frau damit in einer weiteren spannungsreichen Doppelrolle auf: Einerseits wurde sie als besonders lehrbedürftiges Subjekt formuliert, das aufgrund seines Geschlechts dem ‚Zierrat‘ näher sei als den funktionalen Formen des neuen Wohnens, weswegen ihr die ‚gut geformten‘ Dinge in besonderer Weise nahegebracht werden müssten. Andererseits wurde der für die Familie sorgenden Hausfrau und

Mutter die verantwortungsvolle Aufgabe zugewiesen, über das ‚richtige‘ Selbstverständnis in ihren reproduktiven Tätigkeiten nicht nur auf einer praktischen Ebene den Aufbau der Nation, sondern über die ‚richtige‘ Gestaltung des Heims auch auf einer geistig-moralischen Ebene die Modernisierung der Gesellschaft voranzubringen – ein Potenzial, das etwa von der Figur Herta im Film *Taxi* verkörpert wird.

## 7.2 Lernende Subjekte

Wie eine Art Zwischenschritt in der Erzählung der heilsamen Wandlung vom schlecht möblierten Wohnraum in ein sozial wie dinglich wohlorganisiertes Heim ließen die Wohnlehrmedien zusätzlich zu den beklagten Wohn-Unwissenden und den idealisierten Modellbewohner/innen diejenigen auftreten, die sich gerade im Begriff befanden, das Wohnen zu lernen. So sprachen verschiedene Berichte von denjenigen, die die Angebote von Ausstellungen und Beratungsstellen wissbegierig annahmen und sich wie von den Ausstellungsmacher/innen erwünscht in eine Auseinandersetzung mit den vorgeführten Räumen und Dingen begaben. Es finden sich Bemerkungen darüber, was Ausstellungsbesucher/innen sich angesehen hätten, was sie am meisten interessiert habe, in welche wohnräumliche Szenen sie sich gut hätten einfühlen können und welche ihnen fremd geblieben seien. Ähnlich wurde bezüglich der Wohnberatungsstellen beschrieben, mit welchen Fragen die Ratsuchenden kamen und wie sie am Plantisch mit den Berater/innen zusammensaßen, um verschiedene Einrichtungsvarianten an spielzeuggroßen Modellmöbeln auszuprobieren. Visualisiert wurden diese das Wohnen lernenden Subjekte auf verschiedenen Fotografien. Die *Konsumgenossenschaftliche Rundschau* veröffentlichte 1956 mehrere Aufnahmen, die Besucher/innen der Wohnberatungsstelle des Sozialwerks für Wohnung und Hausrat dabei zeigen, wie sie die Möglichkeiten verschiedener Möbelanordnungen in miniaturisierten, Puppenstuben ähnelnden Modellwohnungen ohne Dach bzw. Decke ausprobierten (Abb. 101–102). Zu sehen sind ein Paar, das sich mit einem auf einem Plantisch angeordneten Küchenmodell befasst, sowie eine Gruppe Besucher/innen, die um einen runden Tisch mit einem Wohnungsmodell versammelt ist und freudig lächelnd mit Augen und Händen dem zeigenden

Finger der vorführenden Innenarchitektin in das Miniaturwohnzimmer hinein folgt. Auch spätere Aufnahmen einer weiteren Wohnberatungsstelle führen vor, wie die Einrichtung der Wohnung unter fachkundiger Anleitung an Modellwohnräumen gelernt wurde, in denen man die lose hineingestellten Möbelstücke immer wieder neu anordnen konnte.

Auch jene Fotografien von Ausstellungen, die nicht nur die Wohnraumpräsentationen, sondern auch deren Betrachter/innen zeigen – und dabei manchmal den abgebildeten Personen ebenso viel, wenn nicht mehr Aufmerksamkeit zukommen ließen als den Schauwohnräumen, inszenieren die Praktiken des Wohnen-Lernens. Die beiden Figuren auf der in Kapitel 4.1 ausführlicher besprochenen Fotografie der Kölner Werkbundausstellung *neues wohnen* 1949 (Abb. 6), die einen bestimmten Betrachter/innenstandpunkt markieren und von diesem aus zu einem raumkreatierenden Blick in die Schauwohnung anleiten, führen das Wohnen-Lernen als ein Schauen-Lernen vor und präsentieren zugleich spezifische Identifikationsfiguren. Gezeigt werden auf dieser Fotografie ein Mann und eine Frau, gut gekleidet, mit Hüten und langen Mänteln, wie sie gemeinsam, eng beieinanderstehend in die „Wohnung für das Existenzminimum“ hineinschauen. Markiert durch ihre Kleidung und ihre Positionierung zueinander sind sie als heterosexuelles Paar zu lesen, das heißt, zu sehen gegeben wird hier ein ‚Paar‘, das sich eine ‚Wohnung‘ ansieht. Die mit spezifischen gesellschaftlichen und geschlechtlichen Aufladungen versehenen Charaktere formulieren die Annahme bestimmter, nämlich sich in heterosexuellen Paarkonzepten verortende Betrachter/innensubjekte und weisen diese an, ihr Blickbegehren auf das gezeigte Wohnen auszurichten.

Auf dieser Fotografie sind neben den beiden Personen noch weitere Besucher/innen zwischen den Exponaten der Ausstellung zu sehen, deren Anwesenheit für die Konstruktion des zu sehen gegebenen Wohnens sowie für die Inszenierung einer bestimmten Art und Weise des Schauens und Wohnen-Lernens ebenfalls eine wichtige Rolle spielt. Während mehrere durch die Halle schlendernde Körper aufgrund der etwas längeren Belichtungszeit leicht verschwommen sind, erscheint eine stillstehende Figur schärfer und lenkt in ihrem ruhigen Beschauen der Exponate unseren Blick auf eine spezifische

Kontextualisierung des Hauptexponats Schauwohnung. Die Person steht im Mittelgrund des Bildraums in der linken Bildhälfte und blickt in eine große gläserne Vitrine. Aus unserer Perspektive spiegelt das Glas und statt selbst auch in den Schaukasten sehen zu können, sehen wir nur die schemenhafte Dopplung des Körpers der hineinschauenden Person. Dennoch funktioniert die Anordnung des gezeigten Schauens als Rezeptionsanleitung für uns, die wir in einer weiteren, an die erste anschließende Vitrine Anhaltspunkte dafür suchen können, was die fotografierte Person sah: Zu erkennen sind aufgereihete Geschirrstücke. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um die sogenannte Formsammlung der Stadt Braunschweig handelte, eine Kollektion historischer Gebrauchsgegenstände, die in der Kölner Ausstellung dazu eingesetzt wurde, die Möbel und Alltagsdinge, die der Deutsche Werkbund zusammengestellt hatte, in eine Genealogie von ‚gut geformten‘ Dingen einzureihen bzw. sie als jüngste Materialisierungen einer Geschichte ‚guter‘ Dingformen zu präsentieren. Mit der Aufnahme der Besucher/innen im Ausstellungsraum konstruiert die Fotografie also spezifische Betrachter/innen- und damit auch Bewohner/innensubjekte des ‚neuen‘ Wohnens und führt vor, wie seine Räume und Dinge zu betrachten waren, wie sich zu ihnen in Beziehung zu setzen war und welches Wohnen sich in diesem Beschauen ergab und zu lernen war. Auch andere zu den Wohnausstellungen produzierte Fotografien machten diese Metaebene der Vorführung des Betrachtens zum expliziten Teil der Wohnlehre, besonders eindrucksvoll etwa mit dem Titelbild des Katalogs zur Ausstellung *Wir bauen ein besseres Leben*, das von der Ausstellung selbst kaum etwas erkennen lässt, stattdessen aber die Besucher/innen dabei zeigt, wie sie auf das aufgeführte Wohnspektakel in der Schauwohnung unter ihnen hinabblicken, während sie den Erläuterungen des über ihnen positionierten Erzählers lauschen (Abb. 88–89). Ins Bild gesetzt ist ein angeleitetes Schauen.

Die Wohnlehre als visuelles Lernfeld wird auch in der Broschüre angesprochen, die den Film zum *schön gedeckten Tisch* begleitete.<sup>208</sup> Mit dem Film einstimmig

---

208 Die Broschüre, die denselben Titel trägt wie der Film, war dazu gedacht, Lehrer/innen mit ergänzenden Informationen zur Vermittlung der filmischen Inhalte im Unterricht zu versorgen.

argumentiert der Text in der Broschüre, dass das Erkennen der ‚guten Formen‘ eine „Sache der Erfahrung oder des Lernens und der Übung ist“, und es darum gehen müsse, „[s]ehend [zu] werden auf diesem Gebiet“ (FWU 1952, S. 7). Geschult werden sollte also ein visuelles Wissen, das, wie sich in der weiteren Analyse des Films zeigen wird, über die Geschirrformen weit hinausgehend auch Zuweisungen zu sozialen Rollen und vergeschlechtlichten Körperlichkeiten enthielt. So schien es auch darum zu gehen, sehend zu werden für das, was mit den Formen des Geschirrs und seiner spezifischen Anordnung auf dem Tisch transportiert werden sollte, nämlich die in dem Film unternommene Verknüpfung von familiärem Wohnen, ‚schlichten‘ Dingformen, einer haushaltenden weiblichen Figur und ihrem mit dem Wohninneren verbundenen Körper mit moralischen Wertekategorien eines ‚Wahren‘, ‚Ehrlichen‘, ‚Natürlichen‘ und ‚Selbstverständlichen‘.

Die Tischdeckende führt uns vor, wie man das Wohnen lernt, das in diesem Fall die richtige Auswahl der Dinge des Wohnalltags und den richtigen Umgang damit meint: Man befolge die kenntnisreiche Anleitung des Fachmanns. Dieser verkündet die Regeln, denn das Decken des Tisches folgt einem genauen Plan und für jeden Gegenstand auf dem Tisch, das macht die Stimme klar, ist ein bestimmter Platz vorgesehen: „Das junge Mädchen nimmt eine hellblaue Leinendecke. Die Größe ist richtig – etwa zwei Handbreit soll sie ringsum herunterhängen. Wie schön ist es, in der Morgensonne zu frühstücken, aber das Licht darf nicht stören. Die Plätze verteile man so, dass die Sonne nicht blendet. Die Teller dürfen nicht am Rand des Tisches überstehen. Sie müssen entweder mit der Tischkante abschließen oder zwei Fingerbreit davon entfernt sein. Rechts oberhalb vom Teller steht die Tasse, der Henkel zeigt nach rechts, parallel zum Henkel liegt der Löffel.“ Die eingesprochenen Erläuterungen handeln zum einen davon, wie der Tisch gedeckt werden muss, zum anderen davon, wie das Geschirr und Besteck beschaffen sein soll, das man dafür verwendet. Bezüglich des Frühstückstisches wird die Zuschauerin besonders detailliert über die genaue Platzierung aller Gegenstände auf dem Tisch unterrichtet: „Die Brötchen stehen am entferntesten, Butter und Marmelade jedoch in bequemer Nähe in der Mitte des Tisches. Sie müssen bequem zur Hand sein und mit den Griffen zu den

Gedecken zeigen. Die Servietten werden einfach gefaltet und können entweder links neben dem Teller liegen, oder – wie hier – auf dem Teller.“ Der tischdeckende Frauenkörper leistet diesen Anweisungen Folge und ordnet die Dinge mit größter Sorgfalt entsprechend der gewünschten Platzierung an (Abb. 167–168). An einigen Stellen hören sich die Anweisungen fast militärisch an, so rigide ist ihr Befehlscharakter: Etwa solle man einen Beistelltisch verwenden, da dieser „den reibungslosen Ablauf des Essens [gewährleistet]“. In der schriftlichen Form der Broschüre bekommen die Anweisungen eine noch deutlichere Unumgänglichkeit als im Film: Der Tellerrand „darf niemals über die Tischkante hinausragen, [...] diese Regel ist einzuhalten. [...] Bei Verwendung von mehr als drei Gläsern müssen diese in zwei Reihen, der Gebrauchsfolge entsprechend, Aufstellung finden.“ (Ebd., S. 26–28) „Reibungslos“ soll der Ablauf sein, die „Regel“ der Gläser-Aufstellung „ist einzuhalten“ – dagegen „schön“, „wohnlich“, „heiter“, „liebvoll“, „einladend“, „gepflegt“ und „festlich“ soll der gedeckte Tisch erscheinen.<sup>209</sup> Die Aufgabe, dies zu vereinen, den Tisch also nach den strengen Richtlinien und gleichsam „schön“ und „liebvoll“ zu decken, wird der weiblichen Figur aufgetragen, die die Dinge zur Hand nimmt und sie routiniert, aber sorgsam auf dem Tisch ausrichtet.

Dabei bleibt sie den ganzen Film über stumm. Die Tonspur des Films umfasst neben der erklärenden Stimme aus dem Off die gedämpften Geräusche, die beim Tischdecken entstehen. Die weibliche Figur deckt Tisch um Tisch, sieben kleine Szenen, sieben gedeckte Tische. Erst den Frühstückstisch – „Ein kluger Mann hat einmal gesagt: Frühstück ist die wichtigste Tageszeit. Wie der Morgen, so der ganze Tag. Beginnt der Morgen unordentlich und mürrisch, wird auch der Abend nicht anders sein“, sagt die Stimme –, dann die Tische für Mittag- und

---

209 Aus dem Alltäglichen etwas Besonderes machen, ist ein Ratschlag, den die männliche Stimme diesbezüglich gibt. So könne man den Mittagstisch, sofern die Küche „eine wohnliche Ecke“ habe, auch direkt dort decken, da er, nach Anleitung des Films gedeckt, dann „durchaus nicht alltäglich, sondern schön und einladend“ wirke. Auch: „Das Abendessen als Ausklang des Tages sollte immer etwas Besonderes haben.“ Und das erreiche man so: „Deckt man den Tisch an einem warmen Sommerabend im Freien, auf der Terrasse oder auf dem Balkon, so durchbricht man schon dadurch das tägliche Einerlei. Denn nach des Tages Mühe und Hast ist das Abendessen in vielen Haushalten oft die einzige Mahlzeit, die alle Familienmitglieder um den Tisch vereint.“

Abendessen. Nach der chronologischen Ordnung des Tagesablaufs werden Tische für besondere Anlässe gedeckt, die den Zyklus eines Familienlebens markieren: das Sonntagsmahl, ein Geburtstagsfest im Garten (Abb. 169), der nachmittägliche Teetisch am Sofa und als letzte Szene und Höhepunkt des Films eine Hochzeitstafel.

### 7.3 Die Familie als zentrale soziale Konstellation der Wohnlehre

Schön gedeckte Tische sind nicht nur in dieser sehr explizit darauf fokussierten filmischen Anleitung, sondern in sehr vielen Wohnlehrmedien Objekte besonderer Beachtung. Ein mit Geschirr, Besteck, Gläsern oder Tassen komplett gedeckter Tisch ordnet in den meisten Schauwohnungen die imaginäre Bewohner/innenschaft in spezifischen sozialen, insbesondere familialen Konstellationen an und lässt die Betrachter/innen gedanklich als Teil dieser Anordnung Platz nehmen. *Der schön gedeckte Tisch* nimmt jenes Möbel bzw. jenes Zusammenspiel von Raum, Möbel, Alltagsgegenständen, Bewohner/innensubjekten und deren Wohnhandeln in den Fokus, das im ausgestellten Wohnen der 1950er Jahre am verlässlichsten auftritt. Dabei ergänzt er die statischen, stillen Raumarrangements der Ausstellungen um eine bewegte Vorführung und die auditive Anleitung.

Der gedeckte Esstisch wird in den Schauwohnungen wie in dem Film als Zeichen für das familiäre Zusammenkommen eingesetzt. In der Narration des Films wird der schön gedeckte Tisch zum Garanten für ein harmonisches Familienleben und ersetzt in seiner Inszenierung mit den diversen den Familienmitgliedern zugedachten Gedecken ihr tatsächliches Auftreten. Die Familie selbst nämlich, von der die Stimme des Films spricht und für die die Tische gedeckt werden, ist im Film nie zu sehen. Die gezeigten Szenen spielen immer kurz bevor die Esser/innen zu erwarten sind. Die Erzählung des Films, die Platzierung der Gedecke und die Anordnung der Stühle um die Tische antizipieren ihr Erscheinen (Abb. 165). Dabei wird nicht erläutert, wer auf welchem Platz sitzen wird, das scheint nicht wesentlich zu sein, vielmehr geht es um die Versammlung der Familie als Gemeinschaft am Ort des häuslichen Esstischs.

Die Familie ist, dem Wohnbaudiskurs der Zeit entsprechend, die zentrale soziale Konstellation der Wohnlehrmedien. In vielen Wohnlehrmedien werden entsprechende fiktive Figuren vorgestellt. Diese in der Regel dem Neuen aufgeschlossenen, zukunftsgegenständlichen Beispielbewohner/innen verfügen jedoch nicht immer über die Möglichkeiten zu einem idealen Wohnhandeln. Es sind Wohnende, die die neuen Möbel und Alltagsdinge bereits zu schätzen gelernt haben und sich in den Raumzuweisungen der neuen Wohnungen meist schon zuhause fühlen, manchmal jedoch auch mit Problemen konfrontiert sind, durch deren Behandlung sich die Leser/innen und Betrachter/innen erkannt und verstanden fühlen sollten. So tauchen unter den fiktiven Familien auch solche auf, deren knappes Haushaltseinkommen keine großen Sprünge erlaubt und deren kleine Wohnung zum Beispiel nicht für alle Familienmitglieder ein Schlafzimmer bereithält, weswegen das Wohnzimmersofa allabendlich in ein Bett verwandelt werden muss. Über die Inszenierung verschiedener Charaktere und Konstellationen wurde das Wohnen-Lernen als schichtübergreifende Angelegenheit dargestellt, mit der sich, wie es etwa für die Musterwohnungen der *Constructa* beschrieben wird, sowohl „Herr A.“ befasste, ein „Spätheimkehrer“<sup>210</sup>, der „mit 32 Jahren noch Junglehrer“ ist und dessen Einkommen von 270 DM für ihn, seine Frau und das acht Monate alte Baby reichen musste, als auch „Herr Regierungsrat D. mit seiner Frau, 2 Söhnen und einer Tochter“, der 667 DM monatlich verdiente und einen dementsprechend kleineren Teil seines Einkommens für die Miete veranschlagen musste (Niedersächsisches Sozialministerium 1951, S. 17–21) (Abb. 21–22). Die Beschreibung unterschiedlicher finanzieller Situationen spiegelt sich in der Ausstattung der gezeichneten Figuren, insbesondere ihrer Kleidung wider. Die fiktiven Bewohner/innen werden sowohl in ihre Wohnräume eingefügt gezeigt, zumeist in sozialen Situationen, im

---

210 Mit dem Heimkehrer, der in den Wohnlehrmedien immer wieder auftritt, greift der Text der *Constructa*-Broschüre eine Figur auf, deren moralische, mentale und materielle Verfasstheit zu einem „nachhaltigen Motiv der literarisch-künstlerischen Produktion des Jahrzehnts der Nachkriegszeit“ wurde (Agazzi/Schütz 2010, S. 13). Vielfach wird in literarischen Texten und sogenannten Trümmer- oder Heimkehrerfilmen die Traumatisierung des Heimkehrenden und sein Schock darüber, die vor dem Krieg gekannte Heimat nur noch zerstört auffinden zu können, in den Vordergrund gerückt. Im Wohnlehrmedium der *Constructa* sollte der porträtierte „Spätheimkehrer“ dagegen ein Beispiel dafür sein, wie auch unter schwierigen Umständen und mit wenig materiellen Ressourcen der Neuanfang gelingen könne.

Gespräch miteinander oder um einen Tisch herum platziert, als auch, visuell nur über einzelne Gegenstände mit dem Wohnraum verbunden, nebeneinanderstehend, wo sie insbesondere in der Anordnung als Familie als beispielhafter Ausschnitt der Gesellschaft zu sehen gegeben werden.

Die meisten der als Idealbewohner/innen präsentierten Identifikationsfiguren waren in kleinfamiliären Strukturen angeordnet, die zwar graduelle Variationen hinsichtlich der Anzahl der Kinder und des Gehalts des Vaters mitdachten, den Erwachsenen jedoch weitgehend eindeutige Rollen zuwiesen: die des männlichen Alleinverdieners und Familienvaters sowie die der als Hausfrau agierenden Mutter. Diese zwar nicht ausschließlich, aber dennoch vorwiegend in dieser Weise konstruierten Figuren orientierten sich am politischen Diskurs der Zeit, in dem beispielsweise Familienminister Franz-Josef Wurmeling die Familie als konstituierendes Element im Aufbau der neuen Republik darstellte (Wurmeling 1953, S. 248). Sie wurde zum „Schlüsselargument in der Diskussion um eine Stabilisierung der sozialen Ordnung“ (Schwarz 2002, S. 29), wobei mit der ‚Normalisierung‘ der Lebensverhältnisse nach dem Krieg vor allem die Herstellung klar definierter Geschlechterrollen gemeint war.<sup>211</sup> Die Rollenangebote der Wohnlehrmedien entsprachen vielfach diesen Mustern, die keineswegs zwangsläufig mit den realen Gegebenheiten übereinstimmten. In den wohnmedialen Inszenierungen der Familie wurde eine dem geschaffenen Bild widersprechende Alltagsrealität vielmehr zugunsten der Aufrechterhaltung einer patriarchalen Geschlechterordnung ausgeblendet. Wohnungen „für Ehepaare mit Kleinkind [...], wie sie heute wohl am häufigsten gebraucht werden“ (Lancelle 1954, S. 21), sowie für Familien mit mehreren Kindern standen im programmatischen Zentrum der Wohnausstellungen. Es müsse in ihnen „zum Ausdruck kommen, daß ‚Wohnen‘ das Bewahren der Familie [...] bedeutet“, so Karl Otto, der Verantwortliche der *Interbau-Sonderschau die Stadt von morgen* (Otto 1957a).

Den prominentesten Platz unter den vorgestellten Figuren in den Wohnlehrmedien hatte unübersehbar die Hausfrau und Mutter. Neben der Neubestimmung

---

211 Vgl. dazu Schissler 2001, S. 359–375; Moeller 1997, S. 176–226.

der Rolle des Mannes, der nun nicht länger als Soldat sein Vaterland verteidigen, sondern in der Rolle des „schützenden, verantwortlichen Vaters“ (Schwarz 2002, S. 199) sowie des Familiernährers und Haushaltsvorstands wieder die patriarchale Organisation der Gesellschaft absichern sollte, war es insbesondere die Rolle der Frau, die nach den Veränderungen während der Kriegszeit in die restaurative Familieninszenierung eingepasst – und im Inneren des häuslichen Raums platziert – werden musste. Propagiert wurde das Frauenbild einer „glücklich für Mann und Kinder sorgenden Ehefrau, die berufliches, politisches und soziales Engagement ihrem Ehegatten überließ“ (Frevort 1986, S. 254) und als „verständnisvolle Lebensbegleiterin“ (Huster 2001, S. 23) ihrem hart arbeitenden Mann zur Seite stand. Sie sollte „ihre Sorge für den Ehemann durch Taktgefühl und Entlastung von häuslichen Sorgen beweisen“, „die beruflichen Belastungen der Ehemänner abfedern und Verantwortung für [deren] [...] Gesundheit übernehmen“ (Schwarz 2002, S. 280). Die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung eines erwerbstätigen Familiernährers und seiner Ehefrau, die Haushalt und Kinder versorgte und die körperliche wie seelische Reproduktionsarbeit ihrer Familie leistete, wurde in vielen der Wohnpräsentationen wiederhergestellt und dabei zugleich normalisiert.

#### 7.4 Alleinstehende und berufstätige Frauen und die Notwendigkeit ihrer Einhausung

Neben dem deutlichen Schwerpunkt auf Familienwohnungen wurden aber auch Schauwohnungen präsentiert, die für Alleinstehende gedacht waren. Diese Wohnbeispiele fallen dabei als Abweichung von der Familiennormalwohnung, als etwas Spezielles, das man eben auch benötigte, besonders ins Auge. Oft erhielten sie einen hervorgehobenen Platz in den Ausstellungen und ebenso besondere Beachtung in den Besprechungen der Schauwohnungen. Verschiedene mögliche Bewohner/innen wurden für diese Räume entworfen, sowohl Frauen als auch Männer. Die zentralen Figuren, für die diese Wohnungen vorgesehen waren, waren jedoch die „viele[n] Mädchen“, für die aufgrund des „Frauenüberschusses“ „kein Lebensgefährte und Ehepartner vorhanden sein wird, mit dem sie ein Heim gründen könnten“, sowie die verwitweten und nun alleinerziehenden

Frauen (Lübbert-Griese 1951, S. 15f.). Diese beiden Gruppen alleinstehender Frauen hätten in den Jahren des extremen Wohnungsmangels „in zerstörten Häusern, Bunkern, überfüllten Etagen, als geduldete Untermieterin und lästige Küchenmitbenutzerin die Deplacierung ihres Lebens gründlich kennengelernt“ und „würden durch einen eigenen Raum, in dem sie ihre fraulichen Wünsche und weiblichen Talente als Heimgestalterin entwickeln können, Glück und Kraft finden, ihr nicht leichtes Schicksal zu bewältigen“ (ebd.). Das „Heim“ böte die Grundlage zur Entwicklung „frauliche[r] Einfühlsamkeit und Wärme“, wie sie „die Öffentlichkeit [...] in der Berufsausübung und im Verkehr mit Menschen“ von Frauen erwarte (ebd., S. 15). Die richtige wohnliche Hülle sollte den alleinstehenden Frauen in der Bewältigung ihres männerlosen „Schicksals“ helfen und zugleich jenen Raum bieten, in dem und von dem aus auch sie die weiblich konnotierten gesellschaftlichen Aufgaben von Mitgefühl und Sorgearbeit (wieder) aufnehmen können sollten.

Auf der *Constructa* war das erste Raumbeispiel in der Ausstellungshalle *Die heutige Wohnung* solch eine Schauwohnung, die diesen Anforderungen gerecht werden sollte. Als „Wohnung Nr. 1“ wurde ein Wohnungstyp gezeigt, der zeitgleich in den Wohnhochhäusern am Hamburger Grindelberg realisiert wurde. Es war eine sehr kleine Einzimmerwohnung, deren Nutzfläche in ihrer tatsächlichen Ausführung gerade einmal zwischen 17,6 und 20,5 qm lag. Neben dem „Wohnschlafraum“, der über eine ganzseitige Fensterfront verfügte, gab es eine winzige Küche und einen kleinen Waschraum mit WC, allerdings ohne Dusche oder Badewanne. Präsentiert wurde das Schaustück als Beispielwohnung eines Hauses, das „Einzimmerwohnungen für alleinstehende Frauen, zumeist Postangestellte und Beamtinnen“, enthalten sollte (Niedersächsisches Sozialministerium 1951, S. 12). In der Broschüre *Frau Heim Küche* wird das Wohnbeispiel unter der Überschrift „Wohnungen für die berufstätige Frau“ besprochen. Die scheinbar austauschbaren Beschreibungen der Bewohnerinnen als berufstätig und alleinstehend sind dabei kein Zufall. Die genannten Berufe, „Postangestellte und Beamtinnen“, die auf den ersten Blick in der Annahme gelesen werden könnten, mit ihnen würde lediglich ein möglichst farbiges Bild der imaginären Bewohner/innen gezeichnet, sind im Zusammenhang mit den damaligen

gesetzlichen Bestimmungen zur Berufstätigkeit von Frauen zu verstehen: Gemäß dem sogenannten „Beamtinnen-Zölibat“, das erst 1953 abgeschafft wurde, wurde eine Eheschließung oder die Geburt eines unehelichen Kindes als Grund für die Entlassung von Frauen aus dem Staatsdienst gewertet.<sup>212</sup> 1951 waren Beamtinnen also quasi automatisch Ledige. Als Beispielbewohnerin der „Wohnung Nr. 1“ tritt das entsprechend über seine Anrede als ledig markierte „Frl. C.“ auf. Diese Bewohnerin wird als 35-jährige Postassistentin vorgestellt, die im Monat 210 DM verdient, wovon 23 DM für die Miete abgehen, die sich somit als recht günstig darstellt. Da sie ihr Mittagessen „in der Kantine“ einnimmt, reicht ihr zuhause eine kleine Küche aus (Niedersächsisches Sozialministerium 1951, S. 13). Ihr „Wohnschlafraum“ ist möbliert mit einer „Couch, die nachts zum Schlafen benutzt wird“, außerdem „einem Schrank für Kleider und Wäsche und einem anderen für Bücher, Geschirr, Schreibzeug und persönliche Gebrauchsgegenstände“ sowie mit einem niedrigen runden Tisch und „dazugehörigen Stühlen“. „Hinzu kommt noch ein Ohrensessel und eine Stehlampe, die Frl. C. von ihrer Aussteuer übrig geblieben sind.“ (Ebd., S. 12f.) In diesem Ohrensessel sitzend wird „Frl. C.“ auf einer kleinen Zeichnung in der Broschüre porträtiert (Abb. 20). Im Schein der genannten Stehlampe befasst sie sich mit einem Feinstrumpf. Wir sehen sie, das wird nicht ganz deutlich, entweder beim Wäschesortieren oder beim Flickern. Der Verweis auf die Aussteuer, zu der Sessel und Lampe hätten gehören sollen, und die Platzierung der Bewohnerin im direkten Kontakt mit genau diesen Möbelstücken betonen noch einmal mehr das Fehlen der Ehe bzw. die eigentlich vorgesehene gesellschaftliche Rolle der Ehefrau, die sie nun nicht mehr einnehmen kann. Die beiden Gegenstände, die die Bewohnerin mit einer Atmosphäre intimer Innenräumlichkeit umgeben und Bilder von Handarbeit aufrufen, treten hier wie Reminiszenzen an ein Leben auf, in dem die erste eigene Wohnung mit einer Eheschließung hätte einhergehen sollen. Sie platzieren und umfassen den weiblichen Körper im Interieur zugleich

---

212 Entgegen der Zusicherung gemäß Artikel 128 der Verfassung, wonach Ausnahmebestimmungen gegen weibliche Beamte zu beseitigen seien, waren während der 1920er Jahre Entlassungen von Beamtinnen im Fall von Heirat oder Kindern üblich. 1932 wurde diese Handhabung dann mit dem „Gesetz über die Rechtsstellung der weiblichen Beamten“ legalisiert (Gerhard 1990, S. 345).

komfortabel und mit Haushaltsdingen befasst und scheinen wie eine Art räumlicher Ersatz für die soziale Situierung der Bewohnerin als Ehefrau zu fungieren. Beschrieben wird „Frl. C.“ als Postangestellte, als Berufstätige. Wir kennen ihr Gehalt, wir haben eine Vorstellung von ihrer Arbeit. Auf der Zeichnung tritt sie jedoch als Privatperson und Hausfrau auf, nicht als Angestellte.

Ähnliche Zuweisungen alleinstehender, berufstätiger Beispielbewohnerinnen zum häuslichen Raum und zu den mit ihm assoziierten Tätigkeiten finden sich auch in anderen Wohnlehrmedien. So wird bei der Beschreibung einer Schauwohnung von Brigitte D’Ortschy im Haus von Alvar Aalto auf der *Interbau*, die für eine „berufstätige Junggesellin“ möbliert war, nicht nur betont, dass „die Dame“ für ihre Berufstätigkeit, der sie zum Teil zuhause nachgehe, „einen großen Arbeitstisch“ benötige (Internationale Bauausstellung Berlin GmbH 1957a, S. 363). Die Wohnung müsse außerdem auch auf die Bedürfnisse ihrer Gäste ausgerichtet sein: „Um dem Gast schnell etwas anbieten zu können, wurde in der Nähe des Sitzzecks ein Kästchen für Flaschen, Gläser und so weiter angebracht.“ (Ebd.) Die reproduktiven Aufgaben der Bewohnerin, deren Umsetzung aufgrund der Familienlosigkeit ansonsten möglicherweise unklar geblieben wären, wurden so in der Inszenierung der „berufstätigen Junggesellin“ als Gastgeberin und durch eine entsprechende Zweckbestimmung des Mobiliars in der Wohnungseinrichtung festgehalten.

Die berufstätigen Beispielbewohnerinnen der Wohnlehrmedien waren in der Regel alleinstehende Junggesellinnen. Der starke Anstieg der Erwerbstätigkeit auch bei verheirateten Frauen (Schildt 1995, S. 55–59) wurde von den Wohnlehrmedien nicht im selben Maß gespiegelt. Zwar gab es einzelne fiktive Bewohner-Familien, bei denen beide Elternteile berufstätig waren,<sup>213</sup> im Allge-

---

213 Eine solche Ausnahme ist die Bewohner/innenschaft einer Musterwohnung und ihre Ausstattung im zehngeschossigen Hochhaus von Fritz Jaenecke und Sten Samuelson. In der Wohnung, die die Innenarchitekt/innen Sven Engström und Kerstin Hörlin-Holmquist „für eine vierköpfige Familie“ einrichteten, hatten nicht nur alle einen Beruf bzw. waren in Ausbildung, auffällig ist zudem, dass gerade die Möbelausstattung der Mutter eine explizite Besprechung erfährt und darüber hinaus alle ihr zugeordneten Dinge entweder ihrer Berufstätigkeit oder ihrer Erholung dienen sollten. Kein Einrichtungsgegenstand wird im Zusammenhang mit einer möglicherweise durch sie zu erledigenden Hausarbeit erwähnt. Das ist ungewöhnlich und soll hier auch in der Besonderheit dieser Beschreibung erwähnt werden,

meinen spielten die Wohnlehrmedien der 1950er Jahre jedoch eine stabilisierende Rolle in der „zähen Legende einer Rückkehr [der Frauen] an den Herd nach der heroischen Trümmerzeit“ (Schildt/Siegfried 2009, S. 99).

Die Vorstellung, dass außer Haus arbeitende Frauen auch Ehefrauen oder gar Mütter sein könnten, bzw. die Tatsache, dass sie es waren, löste unter denjenigen, die sich in der westdeutschen Nachkriegszeit mit dem Wohnen beschäftigten, Beunruhigung und wortreiche Diskussionen aus. So war die „Erwerbstätigkeit der Frau“ etwa in den Arbeitsgesprächen, die 1955 und 1956 zur Vorbereitung der *Interbau-Sonderschau die Stadt von morgen* geführt wurden, großes Thema.<sup>214</sup> Zu diesen Arbeitsgesprächen kamen Vertreter/innen der Stadtplanungs- und Baupolitik Berlins sowie Fachleute aus Architektur, Landschaftsplanung, Volkswirtschaft, Soziologie, Medizin und Psychologie zusammen, um über den idealen Städte- und Wohnungsbau der Zukunft zu diskutieren. Mit dem Blick zurück auf die Kriegsjahre formulierte die Hannoveraner Regierungspräsidentin und Vorsitzende des Deutschen Frauenrings Theanolte Bähnisch große Bedenken bezüglich einer weiblichen Erwerbstätigkeit, aufgrund der die Frauen die ihr zugewiesene – soziale wie räumliche – Sphäre verlassen hätten: „Ob die Frauen nun inzwischen die Betriebe der Männer geleitet haben, ob sie in den Ministerien gearbeitet haben oder in der Fabrik, in der Industrie ist ganz gleichgültig – in jedem Falle sind sie seelisch-geistig durch die Entwicklung verändert worden. Ich sehe – ich muß es Ihnen offen sagen – sogar eine traurige Zwangsläufigkeit in dieser Entwicklung, und ich sehe darin ganz große Gefahren für die Familie. [...]“

---

die folgendermaßen lautet: „Der Vater ist Formgestalter, die Mutter Journalistin, die zwanzigjährige Tochter Fotografin und der achtzehnjährige Sohn Schüler an einer Kunstgewerbeschule. Jedes Familienmitglied will auch zu Hause die Möglichkeit haben, ungestört seiner Arbeit nachzugehen. Dies wurde berücksichtigt, indem die Wohnung für jedes Familienmitglied mit einem kombinierten Schlaf- und Arbeitszimmer eingerichtet wurde. So hat die Mutter in ihrem Zimmer eine Werkbank, ergänzt durch einen leicht versetzbaren Schreibmaschinentisch. Ein Sofa und zwei leichte Armlehnsessel bieten bequeme Sitzgelegenheiten zum Ausspannen bei einer Tasse Tee. Der Teewagen auf großen Rädern läßt sich leicht von Zimmer zu Zimmer schieben und ergibt mit aufgeklappter Tischplatte eine breite Fläche zum Decken. In der Sofaecke sitzend kann man sich seine Lieblingsplatten anhören, und die anbaufähige High-Fidelity-Anlage steht auf der Werkbank unmittelbar am Fenster.“ (Hofmann 1958, S. 47)

214 Diese sogenannten „Arbeitsgespräche“ wurden mitstenografiert, sind aber, da „Vertraulich – Nur zu persönlichem Gebrauch“, unveröffentlicht geblieben (Arbeitsgruppe Interbau 1955 und 1956).

Sehen Sie, die Frau ist aus ihren Grenzen herausgetreten. Das ist für jeden Menschen gefährlich. Aber wenn die Frau aus ihren Grenzen tritt, ist es für sie noch viel gefährlicher [...].“ (Bähnisch in Arbeitsgruppe Interbau 1955, S. 25f.) Gesellschaftliche wie räumliche Grenzen waren es, von denen hier die Rede war und die in der Debatte immer wieder als zusammengehörig behandelt wurden. Entsprechend dem Ruf nach „Mütter[n], die wissen, daß sie auch selbstlos sein müssen“ (ebd., S. 27), wurde von dem Architekt Erich Kühn explizit gefordert, dass die Frau, wenn sie Kinder hat, zuhause zu sein hat, um zu verhindern, dass ihre Kinder „den ganzen Tag mit dem Hausschlüssel um den Hals herumlaufen, weil keiner in der Wohnung ist, der sie betreuen kann“ (Kühn in Arbeitsgruppe Interbau 1955, S. 21f.). Und wie so oft im Diskurs des Ausschlusses von Frauen aus der öffentlichen Sphäre der Erwerbstätigkeit wurde auch hier mit der ‚Natur‘ des weiblichen Körpers argumentiert, der für die Anstrengungen eines Arbeitsalltags nicht gemacht sei. Der ebenfalls an diesen Gesprächen teilnehmende Mediziner Paul Vogler formulierte das ‚Problem‘ noch dramatischer und – seiner fachlichen Herkunft entsprechend – pathologisierend. Er beklagte „Zivilisationsschäden bei den Frauen“, wenn sie in ihren „wertvollen, biologisch so außerordentlich wechselvollen Jahren“ erwerbstätig seien und damit „über den Menstruationszyklus hinweggehen“, und betonte, „dass wir doch daran denken müssen, die Arbeitszeit herunterzuschrauben, weil es sich hier um die allerwertvollsten Jahre im menschlichen Leben handelt“ (Vogler in Arbeitsgruppe Interbau 1955, S. 23f.; vgl. auch Hartmann 2008). Der weibliche Körper, als dessen vorrangige Aufgabe definiert wurde, schützender Mutterleib für die nächste Generation einer sich im Neuentstehen begreifenden Nation zu sein, wurde im häuslichen Innenraum verortet, zugleich schien er selbst eine schützende Hülle zu benötigen.

Die Konzepte von weiblichem Körper und häuslichem Raum, die sich gegenseitig bedingen und stabilisieren, erfahren in den Bildern und Texten der Wohnlehre auffällige Überschneidungen und Überlagerungen, sogar visuelle Überblendungen. Für eine abschließende Betrachtung dieser Verbindungen des weiblichen, haushaltenden Körpers mit dem Raum und den Dingen des Wohnens kehre ich zu dem Lehrfilm über das richtige Tischdecken zurück, dessen fortgesetzte Analyse

den weiteren Verlauf des Kapitels einnehmen soll. Dabei werde ich die Beziehung der tischdeckenden Figur mit den Haushaltsgegenständen und den Räumen, in denen sie auftritt, untersuchen sowie der Frage nachgehen, welche Subjektentwürfe die weibliche Identifikationsfigur dieses Wohnlehrstücks eigentlich bereithielt.

## 7.5 Der haushaltende Körper und seine Verbindung zu den Dingen und Räumen des ‚guten‘ Wohnens

Im Bild zu sehen sind die Hände der Frau (Abb. 164, 167, 168). Während wir die Stimme sagen hören, wie die Tischdecke aufzulegen ist, welches Geschirrstück wohin zu stellen ist und wie die Servietten gefaltet werden sollen, folgt die Kamera den Händen, die nach und nach die Dinge von einem Servierwagen und einer Anrichte nehmen und auf den Tischen verteilen. Die filmische Präsentation von *Der schön gedeckte Tisch* steht in der Tradition von im 19. Jahrhundert popularisierten Modi der Präsentation, in denen zum einen das Zuhause als Ort der ästhetischen Produktion und zum anderen die weibliche Bewohnerin als sich in affektiver körperlicher Beziehung zu den Dingen des Zuhauses befindlich vorgeführt wurde, wie dies etwa Vance Byrd am Beispiel von Handarbeitsanleitungen in Modezeitschriften untersucht hat (Byrd 2019). Die Hände der Tischdeckenden sind in Berührung mit dem Porzellan. Zum visuellen Wissen, zum „sehend werden“ kommt, so vermittelt uns der Film, ein taktiles Wissen, ein Erkennen der guten Form durch ihre Handhabung. Tischdecken wird ganz wörtlich zu einem Akt des Begreifens. „Wer einmal die Sicherheit der meisterlichen Form begriffen und lieben gelernt hat, der sucht sie sein ganzes Leben lang, immer und überall“, sagt die Stimme im Film.

Was ist die meisterliche Form? Vorgeführt werden, das wissen wir aus dem Vorspann des Films, in dem die Markennamen kurz in die bereits beginnende Handlung eingeblendet werden, ausschließlich Stücke aus den Produktionen der Porzellanhersteller Arzberg und Schönwald. Aber der Film ist nicht einfach ein Werbemedium dieser Firmen. Ausgesprochen werden die Firmenamen im gesamten Film kein einziges Mal. Und sichtbar werden sie nur in je einem kurzen Moment, als eine Suppenschüssel von Arzberg und ein Teller von Schönwald je

so gedreht werden, dass die Markenembleme der Firmen kurz in die Kamera gehalten werden. Das Filmpublikum wird zwar in diesen beiden Momenten visuell daran erinnert, beim Porzellankauf immer auf der Unterseite des Geschirrs zu prüfen, ob man nach einem Stück des gewünschten Herstellers gegriffen hat. In der Gesamtschau des Films scheint es aber weniger darum zu gehen, ein Markenbewusstsein herauszubilden, als vielmehr darum, ein generelleres Verständnis für die Form der Dinge zu vermitteln. Der Sprecher plädiert nicht dafür, Geschirr von Arzberg oder Schönwald zu kaufen, stattdessen bemüht er sich darum, die Zuschauer/innen im Erkennen der ‚guten Form‘ zu schulen. Schnörkellos sei sie, ‚einfach‘ und ‚schlicht‘. Aber abgesehen von solchen Hinweisen bleiben Erklärungen dazu, was die ‚gute Form‘ hinsichtlich ihrer Gestaltungsvorgaben ausmache, recht vage. Die Formen der Geschirrstücke werden als in sich schlüssig und aufgrund dessen als natürlich, richtig und gut beschrieben. „Die Schönheit liegt einzig und allein in der schlichten, einfachen Form. Man hat den Eindruck, als könne sie nur so und nicht anders sein.“ Das ‚Einfache‘ und ‚Schlichte‘ wird gleichsam zum Schönen wie auch zum Richtigen, das sich selbst erklärt und als solches für alle, die sich mit so geformten Dingen umgeben und sie verwenden, verständlich, ja selbstverständlich würde. Der Sprecher konstatiert ein Formwissen, das sich vor allem über den Gebrauch der Dinge schule, wobei er die ‚Richtigkeit‘ bestimmter Formen naturalisiert. Diese Erzählung ist Teil des umfassenden Diskurses zur Schlichtheit, den in den 1950er Jahren insbesondere der Rat für Formgebung mit seinen Interventionen und Publikationen beförderte. Begriffe wie einfach und schlicht sind dabei zentrale Elemente in einer rhetorischen Figur, mit der Design eng mit Moral verbunden wurde. Die stetig wiederholte Anrufung der ‚zweckdienlichen‘, ‚materialgerechten‘, ‚durchgeistigten‘, ‚klaren‘, ‚schlichten‘ und ‚guten‘ Form, wie sie im Tischdeck-Film und zahlreichen anderen Wohnlehrmedien der 1950er Jahre unternommen wurde, ermöglichte einen Anschluss an die Formdiskurse des Neuen Bauens der 1920er Jahre, wenn auch der ‚Neue Mensch‘ der 1920er Jahre in den Wohnvorstellungen der 1950er längst der Kernfamilie und den maßgeblich über sie definierten Werten wie Heim und Nation Platz gemacht hatte. Dennoch war der Anschluss an diesen Diskurs nicht nur in gestalterischer, sondern vor

allem auch in politischer Hinsicht wichtig. Mit dem Ziel, Deutschlands Formgestaltung international wieder zu Anerkennung zu verhelfen, wurde ein Narrativ voller Auslassungen geschaffen, in dem die gerade erst vergangene Wirklichkeit von Faschismus, Krieg und Niederlage kaum je explizit benannt werden (im Gegensatz zu den Kriegszerstörungen, die wie eine Naturkatastrophe oder eine andere von außen über das Land hereingebrochene Gewalt verhandelt werden).

Die Zuschauerin des Tischdeck-Films wird trotz der vielen Einzelteile an Geschirr, die der Film und auch die Fotografien in der Begleitbroschüre vorführen, mit einer aufgeräumten Dingwelt bekanntgemacht, in der nichts durcheinandergeht und alles seinen Platz hat. Die Reihungen der Geschirrstücke und Gläser auf den Tischen erinnern an die Produktpräsentationen in Ausstellungen und Warenkunden und vermitteln wie dort eine Ästhetik, in der die Merkmale industrieller Serienproduktion mit einer Aura des Besonderen verbunden werden (Abb. 170). Während die Hände der Tischdeckenden das Geschirr von verschiedenen Seiten in die Kamera hält und uns zeigt, wie leicht sich etwa die Suppenschüssel nicht nur ausschöpfen, sondern auch ausspülen lässt, lehrt uns die männliche Stimme diese Vorzüge zu sehen und zu bewerten: „Das Porzellan ist in seiner Form vollendet, zweckmäßig und durchdacht für den täglichen Gebrauch. Es hat keine Ecken, keine Schnörkel, keine Rillen. Die Suppenschüssel ist rund und glatt. Sie lässt sich leicht bis zum letzten Tropfen ausschöpfen. Und ebenso einfach im heißen Wasser abspülen.“ Die Hände der Frau lernen im Umgang mit den Dingen, in der engen Beziehung durch die täglichen Berührungen ihre Werte zu begreifen und zu schätzen. Die Tischdeckende ist in der Verantwortung, sich dieses Wissen anzueignen und, mit dem Ziel, die ideale Wohnumgebung für ihre Familie zu gestalten, die ‚richtigen‘ Dingen ‚richtig‘ zu verwenden und sie ‚schön‘ anzuordnen.

Der Raum, in dem das geschieht, ist das familiäre Heim. Zunächst wirkt es so, als würde das Publikum über den Verlauf des Films die verschiedenen Räume einer Wohnung vorgeführt bekommen. Die Narration des Films lässt die verschiedenen Szenen alle im selben Haushalt stattfinden, jedoch bleibt der architektonische

Aufbau dieser Wohnung oder dieses Hauses zugleich vollkommen unklar. Weder passen die verschiedenen Zimmer, in denen sich nie viel mehr als ein Tisch mit Stühlen befindet, so richtig in eine einzige Wohnung, noch zeigt die Kamera, wie die Tischdeckende von einem Raum in den nächsten gelangt.

Der Außenraum wird zunächst nur angedeutet. Das beim Hochziehen der Jalousie vor dem Fenster aufscheinende Draußen ist lichtdurchflutet, bleibt aber leicht verschwommen. Ein nah am Fenster wachsender Baum streckt seine Zweige in den Blickraum, im Hintergrund kann man eine leere Straße erahnen, die sich als geschwungenes helles Band um eine Grünfläche legt. Vage lassen sich mehrere Häuser mit Satteldach wahrnehmen, vermutlich befindet man sich in einer Wohnsiedlung. In den weiteren Szenen bleibt der Blick nach draußen immer deutlich begrenzt, selbst wenn die Vorhänge an den Fenstern aufgezogen sind. Die Fenster fungieren hier gerade nicht als Öffnungen des Innenraums.<sup>215</sup> Die Sicht nach draußen bleibt getrübt, sie reicht nicht weit, und obwohl jeder Tisch im Hausinnern an einem Fenster gedeckt wird, ist nur für zwei kurze Momente (zu Beginn des Films und in der Küche, in der der Mittagstisch gedeckt wird) ein schemenhaft bleibender Außenraum erkennbar. Dieser Außenraum, der bis auf diese beiden kurzen Schwenks der Kamera über die Öffnung des Fensters imaginär bleibt und gleichsam genau in diesen kurzen Momenten definiert wird, ist nicht die Großstadt, sondern komplettiert das kleinfamiliäre Leben durch die beruhigende Aussicht auf eine kleine Straße, Rasenflächen mit Bäumen und ein paar freistehende, nicht allzu große Häuser mit Satteldach.

Mit dem Abendbrottisch und dem Geburtstagstisch wird dann jedoch die Handlung nach draußen, in einen Garten verlegt. Dieser Garten ist, das zeigt ein Streifzug der Kamera, ein Ort lebendig wachsender und gleichsam deutlich domestizierter Natur, in die das erzählte Familienleben und die vorgeführte Hausarbeit eingebettet werden. Ich möchte dafür argumentieren, die Gartenszenen nicht als Gegenstücke zu den Innenraumaufnahmen, sondern als ins Grüne verlagerte Ausführungen des Häuslichen zu verstehen, wie sie in den

---

215 Vgl. zum Fenster als Vermittlung zwischen den Welten eines Innen- und eines Außenraums bzw. zum Fenster, dem diese Funktion gerade bewusst entzogen ist, Schäfer 1998.

Wohnlehrmedien der Zeit mit der bereits besprochenen Figur des Einfamilienhauses mit Garten vielfach aufgerufen werden. Gezeigt werden keine außerhäuslichen Aufenthalte, sondern ins Freie erweiterte domiziliare Raumordnungen, die auch im Kontext der ‚grünen Zimmer‘ der Atriumbauten zu sehen sind, die in den 1950er Jahren große Aufmerksamkeit erhielten (Abb. 80). So wie die haushohen Wände, die Atriumhöfe als quasi nach draußen verlagerte Innenräume umfassen, begrenzen in den filmischen Gartenszenen dichte Büsche und Bäume den Blick in ein jenseits des Häuslichen stattfindendes Außen und richten ihn stattdessen nach innen.

Der Garten komplettiert aber auch hier nicht nur die nach innen orientierte und nach außen geschlossene Figur des Einfamilienhauses, wie sie am Beispiel anderer Wohnlehrmedien bereits besprochen wurde. Seine Natur dient gemeinsam mit den zahlreichen Naturmotiven, die auch in den gezeigten Innenräumen auffällig ins Bild gerückt werden (Zimmerpflanzen, Blumengemälde, Vorhänge mit floralen Mustern, Blumenschmuck auf den Tischen etc.), einer Naturalisierung sowohl der räumlichen wie auch der sozialen Anordnungen der gezeigten Settings, insbesondere des Konzepts der sich am gemeinsamen Esstisch zusammenfindenden Kernfamilie sowie des Verständnisses des häuslichen Raums als Ort der Arbeit für die Hausfrau und als Ort der Erholung für alle übrigen.

Zurück im Haus wird die eigenartige Atmosphäre des gewissermaßen Eingehüllten, die aus der Abgeschlossenheit gegenüber dem umgebenden Außen erzeugt wird, noch durch die vielen Textilien verstärkt, die die gezeigten Innenräume auskleiden. Vorhänge, Teppiche, Tischdecken, Servietten, Polster bedecken und umhüllen das Mobiliar. Sie dämpfen die Geräusche, die der weibliche Körper beim Herumgehen und Tischdecken verursacht – in der Broschüre findet sich der dazugehörige Hinweis, dass eine mit Filz oder Molton unterlegte Tischdecke „das Aufstellen von Geschirr, das Wechseln der Teller nahezu geräuschlos vor sich gehen lässt“ (FWU 1952, S. 25f.) – und bilden in ihrer weichen und lichtschluckenden Materialität den idealen Hinter- und Untergrund, von dem sich

Geschirr und Besteck fest und glänzend abheben.<sup>216</sup> Während Licht und Kameraführung die Räumlichkeiten, das Mobiliar und den tischdeckenden Körper unscharf lassen, sind allein die auf den gedeckten Tischen präsentierten Gegenstände tatsächlich klar umrissen.

In mehreren Szenen sind Gäste eingeladen, sich zur Familie zu gesellen. Als der Sonntagstisch für fünf Personen gedeckt wird, sagt die Stimme aus dem Off: „Die Gäste können kommen“, und zum Gartenfest wird ein „Ehregast“ erwartet, „[i]hm gilt der festlich geschmückte Tisch“. Auch der Teetisch, gedeckt für drei, lässt einen Gast imaginieren. Mit dem Ende der Sonntags-Szene setzt eine sanfte Orchestermusik ein, die den restlichen Film begleitet und – sich mit den verschiedenen Szenen immer wieder wandelnd – die Vorstellungskraft dazu anregt, die Szenen mit den Figuren zu bevölkern, für die die Tische gedeckt werden. Ein angedeutetes Geburtstagslied, das beginnt, als der Blick auf einen besonders geschmückten Teller auf dem Festisch im Garten fällt, macht den Anlass der Feier klar. Ein Hochzeitsmarsch in der letzten Szene lässt an den Gang zum Altar und an eine Hochzeitsgesellschaft denken.<sup>217</sup> All diese Figuren bleiben jedoch unsichtbar. Die Tischdeckende bleibt die einzige Auftretende. Dennoch ist die Frage danach, wer diese für das Tischdecken verantwortliche Figur eigentlich ist, nicht leicht zu beantworten. Wen verkörpert sie? Was für eine Identifikationsfigur wird mit ihr angeboten? Was für einen Subjektentwurf hält sie bereit?

---

216 Doch darf dieser Glanz, das macht der Sprecher klar, nicht zu aufdringlich sein. An einigen Stellen des Films klingt im Sprechen über die Gestaltung der Geschirrstücke eine gewisse Zurückhaltung an. „Pracht“ bekommt einen angeberischen Beigeschmack von Verschwendung und schlechtem Stil und scheint auf jeden Fall zu vermeiden zu sein. Das Geschirr leuchtet zwar hell und weiß vor den Hintergründen der unterschiedlichen Tischdecken, der Kommentator spricht jedoch – wohlgermerkt bezogen auf den festlichsten aller gezeigten Tische, die Hochzeitstafel – von „matt schimmernde[m] Porzellan“ und dem „gedämpfte[n] Glanz der Bestecke“, die zusammen mit dem Blumenschmuck und der weißen Damastdecke „einen Zusammenklang von hoher Feierlichkeit“ ergäben. Matt und gedämpft, aber gleichsam feierlich – das ist keine glänzende und glamouröse Ausgelassenheit, sondern eine fast schon ernsthafte Festlichkeit, für die, so lehrt es der Film, Geschirr gewählt werden soll, das gleichzeitig besonders und zurückhaltend ist. Eine ähnliche, noch expliziter politisch eingesetzte „Haltung der Zurückhaltung“ wurde dann 1958 mit dem bundesdeutschen Beitrag zur Weltausstellung *Expo 58* formuliert, wo eine dementsprechende Präsentation die selbstbewusste Bescheidenheit einer geläuterten Nation vorführen sollte.

217 Bei der hier zu hörenden Melodie handelt es sich tatsächlich um eine Kombination aus zwei berühmten Hochzeitsstücken, Felix Mendelssohn Bartholdys „Hochzeitsmarsch“ aus *Ein Sommernachtstraum* (zu Shakespeares gleichnamigem Stück) und Richard Wagners „Brautchor“ aus seiner Oper *Lobengrin*.

Obwohl die weibliche Protagonistin die einzige körperlich anwesende Person in dem Film ist und obwohl ihre Aufgaben mehr als deutlich formuliert und festgelegt werden, fällt es schwer, die Figur eindeutig zu benennen. Zu Beginn des Films als „das junge Mädchen“ adressiert, lässt sie sich kaum als die Mutter der Familie lesen, für die sie die Tische deckt. Die Tochter des Hauses scheint sie aber auch nicht zu sein. Ebenso wenig verkörpert sie eindeutig ein Dienstmädchen, denn dafür wiederum sind es zu sehr ‚ihre‘ Familie und ‚ihre‘ Gäste, deren Eintreffen erwartet wird. Im Verlauf des Films spricht die Anweisungen gebende Stimme mehrfach von der „Hausfrau“, dabei wirkt es aber, als ob damit nicht primär die im Film auftretende Figur benannt wird, sondern in eher grundsätzlicher Manier über diejenige gesprochen wird, in deren Aufgabenfeld das Tischdecken fällt. Die zu sehen gegebene Tischdeckende wird – angetan mit einer Schürze, *dem* Kleidungsstück für Hausarbeit schlechthin, und angewiesen durch den kundigen Erklärer – gleichsam detailliert und dennoch generalisierend als weibliche Haushaltende definiert. Viel mehr als eine bestimmte Figur zeigt der Film mit dieser tischdeckenden Frau einen synthetischen Haushaltskörper, der sich entsprechend der Anforderungen eines gut geführten Haushalts zwischen Tisch und Servierwagen, Küche und Esszimmer, Esstisch und Spülbecken hin und her bewegt und als klassenübergreifende Projektionsfläche für verschiedene weibliche Rollen funktioniert.

Von der ersten Szene an wird dieser weibliche Körper eng mit den Räumen und Dingen des Haushalts verbunden. In den auditiven Anweisungen, die Tischdecke „zwei Handbreit“ überhängen zu lassen und die Teller „zwei Fingerbreit“ von der Tischkante entfernt aufzustellen, sowie in dem visuellen Fokus auf die Hände der Tischdeckenden, die diesen Anweisungen nachkommen, wird der tischdeckende Körper als Maßeinheit in der Anordnung der häuslichen Dinge präsentiert.<sup>218</sup> Die Armbanduhr, die am unbedeckten Handgelenk der weiblichen Figur wiederholt zentral im Bild erscheint, wenn die Kamera die Hände beim Geschirrauflegen

---

218 „Das junge Mädchen nimmt eine hellblaue Leinendecke. Die Größe ist richtig – etwa zwei Handbreit soll sie ringsum herunterhängen.“ „Die Teller dürfen nicht am Rand des Tisches überstehen. Sie müssen entweder mit der Tischkante abschließen oder zwei Fingerbreit davon entfernt sein.“

fokussiert, scheint die Taktung für die einzelnen Arbeitsschritte vorzugeben und unterstreicht als sich direkt am Körper befindliches und für die Hausarbeit offensichtlich notwendiges oder wenigstens hilfreiches Objekt die körperliche Verbundenheit der Protagonistin mit Dingen und den Praktiken des Haushalts.

Es ist jener standardisierte Körper, der in Lehrmedien zur ‚richtig‘ ausgeführten Hausarbeit seit dem 19. Jahrhundert anzutreffen ist, etwa auch in der kartografischen Ästhetik jener Küchen-Grundrisse, in denen der immer weiblich gedachte häusliche und haushaltende Körper nicht mehr figurativ, sondern in Form sogenannter „Ganglinien“ sichtbar wird, die seine Bewegungen zwischen Herd und Spülbecken visualisieren.<sup>219</sup> In dem Film, mit dem das ‚richtige‘ Tischdecken gelehrt wird, tritt die Haushaltende zwar als solche sichtbar auf, es handelt sich aber, so möchte ich argumentieren, ebenfalls um jenen disziplinierten Haushaltskörper, für den wie in den Ganglinienplänen die ‚richtigen‘ Bewegungsabläufe angewiesen werden, um ihn in die Raumordnungen des häuslichen Arbeitsplatzes einzufügen.

Dieser Körper unternimmt eine Feminisierung des Ortes, an dem er sich bewegt, und der Tätigkeiten, die er ausführt – und erfährt diese über die Arbeit mit den Dingen im Haushalt vermittelte Feminisierung zugleich selbst. Die Zuschauerin liest die Figur ein erstes Mal als weiblich, als ihr mit Kleid und Schürze angetaner Körper im trüben Licht der ersten Szene erkennbar wird, und findet diese Lesart bestätigt, sobald die Figur mit der als immer weiblich verstandenen Hausarbeit

---

219 Solche Ganglinienpläne sind insbesondere von Christine Frederick bekannt geworden, die Anfang des 20. Jahrhunderts Hausarbeit als ein nach taylorischen Methoden zu analysierendes Forschungsobjekt verstand und auf Grundlage detaillierter Arbeitsvorgangs- und Zeitaufwandstudien Grundrisse und Einrichtungen mit dem Ziel konzipierte, die Wege der Hausfrau in ihrem Arbeitsalltag zu verkürzen und die Arbeitsabläufe hinsichtlich des benötigten Zeitaufwands und der körperlichen Anstrengung zu optimieren. Zusätzlich zu der damit verbundenen körperlichen Disziplinierung wurde die Hausfrau angehalten, über ihre einzelnen Arbeitsschritte genauestens Buch zu führen, um selbst zu erkennen, an welchen Stellen und auf welche Weise sie ihre Arbeit leichter, günstiger und effizienter gestalten könnte (vgl. Terlingen/Oertzen 2006, S. 76). In den Debatten über die Neuordnung des Wohnraums in Deutschland nach 1945, zu denen die Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg Anlass gaben, tauchten diese Planzeichnungen wieder auf. Sie waren wichtiger Teil der Lehrstücke des Wohnens der 1950er Jahre. Beispielsweise finden sich in einem Begleitheft der Musterwohnungsschau *Die heutige Wohnung*, die der Bund Deutscher Architekten auf der Bauausstellung *Constructa* 1951 in Hannover ausrichtete, entsprechende Planzeichnungen, die den hausarbeitenden Körper und die Räume des Wohnens in ideale Übereinstimmung zu bringen versuchen.

beginnt. In der Broschüre zum Film findet sich die Aufforderung an den Unterricht, die Notwendigkeit einer tiefen seelischen und geistigen Verbundenheit der Frau mit dem Haus als Heim herauszustellen: „Nicht zuletzt muß bei der unterrichtlichen Auswertung dieses Films der Beweis erbracht werden, wie sehr es die Aufgabe der Frau ist, immer wiederkehrende häusliche Arbeiten des Alltags geistig zu durchdringen, sich als Seele des Hauses für die Heimgestaltung verantwortlich zu fühlen und durch Verbindung von Zweckmäßigkeit und Schönheit die besondere Atmosphäre gepflegter Häuslichkeit zu schaffen.“ (FWU 1952, S. 32)

In ihrer Rolle als ‚Seele des Hauses‘, die durch eine bestimmte Befasstheit mit den Dingen des Wohnens und durch ihre spezifische Raum-Performance die Wohnung von einer bloßen Unterkunft in ein Heim verwandeln soll, rückt die weibliche Figur allerdings nie wirklich selbst in den Fokus der Kamera. Ihr Körper bleibt immer unscharf, verwaschen, fast nebensächlich. Es ist ein ausführender Körper, der geübt vollzieht, was die körperlose Stimme aus dem Off anordnet. Dabei wird er so in den Raum eingefügt, wie er für das Tischdecken benötigt wird. Dass er dabei immer wieder auch in den Bildausschnitt der Kamera gerät, scheint eher unvermeidlich als gewünscht. Es sind Körperfragmente, die für Momente zwischen den Dingen des Wohnens auftauchen, ein Körper, der im Auflegen der Geschirrstücke nur so viel Platz im Bild erhält, wie diese ihm lassen. Es ist ein unablässiges Zurechtrücken, Ausrichten, Anordnen. Die Hände greifen immer noch ein zweites Mal an die eben platzierten Gegenstände und vollführen mit ihnen, einem unsichtbaren Muster folgend, minimale Anpassungsbewegungen. Dabei bleibt der Körper gänzlich stumm, das einzige Geräusch, das er produziert, ist das leise Klappern von Besteck und Geschirr.

Trotz – oder vielleicht gerade aufgrund – des Aufrufs zur gegenseitigen Durchdringung von Weiblichem und häuslicher Arbeit entschwindet der Frauenkörper im Verlauf des Films mehr und mehr aus den gezeigten Settings. Während er beim Frühstücks- und beim Mittagstisch zumindest ausschnittthaft über die in Nahaussicht gezeigten Hände fast ständig im Bild ist, ist beim Tisch für das Abendessen nur mehr sein Tun sichtbar: Als die Szene beginnt, ist der Tisch schon fertig gedeckt, und nachdem die Stimme darauf hingewiesen hat, wie

wichtig das gemeinsame Abendessen für das Beisammensein der Familie ist und die Kamera in schleifenförmigen Bewegungen über den Tisch geschwenkt hat, wird eines der Trinkgläser zentral ins Bild genommen und mit einem sprudelnden Getränk gefüllt, wobei weder die Flasche – man hat gehört, wie sie geöffnet wurde – noch der einschenkende Körper im Bildausschnitt sichtbar werden. Beim Sonntagstisch wird der weibliche Körper dann ersetzt durch ein etwas komisch anmutendes ‚Eigenleben‘ des Mobiliars. Mithilfe von einfachen *special effects* wie durchsichtigen Schnüren senkt sich das Tischtuch wie von Geisterhand auf den Tisch, und die Stühle rücken in eigenmächtiger Choreografie zum Tisch und wieder davon ab (Abb. 166). Danach taucht der Frauenkörper noch einmal auf, wobei er womöglich auch hier unsichtbar geblieben wäre, wenn es nicht zu aufwendig gewesen wäre, den gesamten Tisch mithilfe von Spezialeffekten zu decken.

In seinem Buch über das Verschwinden der Menschen aus der Architektur- fotografie beschreibt Andreas Vetter ähnliche, lediglich ausschnitthaft sichtbar gemachte Körper, denen auf den Fotografien die Aufgabe zukommt, die „faszinierende Funktionalität“ der Wohnelemente und Gegenstände „unter Beweis zu stellen“ (Vetter 2005, S. 54f.). Er befasst sich unter anderem mit zwei Bildern von Wohnbau-Innenräumen – eine anonyme Fotografie von Mart Stams Arbeitszimmer auf der Werkbundaussstellung in Stuttgart 1927 und eine ebenfalls anonyme Aufnahme eines schmiedeeisernen Fahrstuhlgestells von 1903 –, die ähnlich wie der beschriebene Film Teile von Körpern zu sehen geben, die selbst nicht Thema des Bildes werden, sondern in ihrer nur partiellen Sichtbarkeit dazu dienen, die vorgeführten Architekturen in Szene zu setzen. Die Wendeltreppe, die sich auf der Fotografie von Stams Interieur wie ein grafisches Element vor dem Gegenlicht des großen Fensters abzeichnet, wird durch den Körper, dessen die Treppe hinaufsteigenden Beine schemenhaft am Bildrand erkennbar sind, zum funktionalen Objekt. Bei der anderen Fotografie macht die Hand an den ansonsten leicht zu übersehenen Stockwerk-Knöpfen klar, dass es sich bei dem mit eisernen Blumenranken verzierten Eingang um die Tür eines Lifts handelt. Vetter argumentiert, diese nur partiell gezeigten Körper ermöglichen ein Sich- „Verschleifen“ der „Abbildung des technischen Objekts mit der Visualisierung

seiner Funktion“. Dabei dürfen die Figuren „im Interesse des Bildinhalts nicht als Personen sichtbar werden“ (ebd.). Um Ähnliches geht es auch im Film *Der schön gedeckte Tisch*. Die mit den Tellern und Tassen befasste Figur kann nicht als Person auftreten. Sie wird nicht als Subjekt konstituiert, sondern ist die notwendigen Hände, die das Geschirr von allen Seiten in die Kamera halten, die das Tischtuch gerade ziehen, die die Dinge auf der Tischoberfläche platzieren, kurz, sie ist der Körper, der, wie bei Vetter vorgestellt, der „Visualisierung [der] Funktion“ der Objekte dient.

Allerdings, so möchte ich argumentieren, lassen sich die immer partiell bleibende Sichtbarkeit des weiblichen Körpers und das im Laufe des Films zunehmende Verschwinden der Figur nicht allein damit begründen, dass diese jenen Akteuren Platz macht, die die Hauptrollen in diesem Film besetzen, den Geschirrstücken. Tatsächlich verschwindet die weibliche Figur nicht in dem Sinne, dass sie aus dem Plot des Films gelöscht wird, vielmehr scheint sie immer mehr im häuslichen Raum aufzugehen, also unmittelbar Teil des Häuslichen zu werden. Ihr Kleid und ihre Schürze passen sich perfekt in die textile Materialität des Wohnraums ein, immer wieder verschmelzen ihre Kleidungsstücke im diffusen Licht des Films, das alles, was nicht Porzellan oder Edelstahl ist, leicht verschwimmen lässt, mit den Stoffen des Raumes. An mehreren Stellen werden markante visuelle Ähnlichkeiten von Raumtextilien und Kleidungsstücken hergestellt. Wie der Rock am Körper der Frau fällt die Tischdecke am Rand des Tisches nach unten, mit geübter Hand streicht die Frau die Falten der Tischdecke glatt, als wäre sie ihr Kleid (Abb. 162). Die weibliche Figur wird ausschließlich in der Verbundenheit mit den Dingen und Tätigkeiten eines Haushalts vorgestellt, der ihren Körper in seinen Textilien einhüllt und fast darin aufgehen lässt. In der Broschüre wird die Bekleidung des Frauenkörpers ganz direkt in Zusammenhang mit der Ausstaffierung des Haushalts gebracht: „Wie die rechte Hausfrau selbst im Arbeitskleid immer ‚ansehnlich‘ sein will, so wird sie auch für den Alltag Wert auf ein brauchbares, schlicht-schönes Geschirr legen.“ (FWU 1952, S. 11) Solche Überblendungen von weiblichem Körper, Einrichtung und Innenräumen, bei denen oftmals insbesondere Textilien die stofflichen Unter- und Hintergründe bilden, auf und vor denen diese Verschmelzungen stattfinden, sind in den Wohndiskursen besonders seit

dem 19. Jahrhundert in ratgebenden Texten und Bildern, aber auch architektonischen Konzepten oder eher philosophisch ausgerichteten Texten zum Wohnen anzutreffen (Nierhaus 1999, S. 115–139) und finden sich auch an diversen Stellen in den Wohnlehrmedien der 1950er Jahre. So erfährt die Überblendung des weiblichen Körpers mit dem Innenraum eine sehr direkte Visualisierung beispielsweise in dem Einrichtungsratgeber *Geschmack ist erlernbar. Grundlagen für die Gestaltung von Raum + Fläche* von Arthur Lutz. Das Buch, das 1956 mit dem Ziel einer Vermittlung raumgestalterischer Grundlagen an Lai/innen erschien und rasch weite Verbreitung fand, setzte Wohnraum und Frauenkörper in eine simple Gleichung: Um zu erläutern, welche Auswirkungen die Wahl der Tapete bzw. Wandfarbe auf die Raumwahrnehmung haben, beginnt der Abschnitt zum Thema „Das richtige ‚Wand-Kleid‘ für einen Raum mit schlechten Maßen“ mit einer Reihe von gezeichneten Frauenkörpern (Abb. 122). Ihre Körperformen und ihre unterschiedlich gemusterten Kleider sollen als Beispiel für gut oder schlecht gestaltete Räume gelesen werden. Auf sechs kleine dicke Frauenkörper folgen sechs große dünne, jede Figur trägt ein langes Kleid, mal einfarbig, mal zweifarbig, mal gestreift, mal gepunktet. Auf den folgenden Seiten werden jeweils ein Raum und ein Frauenkörper, die in der gleichen Weise ‚bekleidet‘ sind, zueinandergestellt (Abb. 123–124). Der Text erläutert, wie direkt das ohnehin Offensichtliche als Gleichung verstanden werden soll: „a) eine kleine, dicke Dame = ein kleiner, quadratischer Raum, b) eine lange, schlanke Dame = ein langer, rechteckiger, hoher Raum.“ (Lutz 1956, S. 182) Die Dame ist der Raum. Der weibliche Körper und das Zimmer werden als zwei unterschiedliche Variationen einer Figur besprochen, der je nach Proportionen zu Längs- oder Querstreifen, ruhigen oder wilden Mustern, kräftigen oder zurückhaltenden Farben geraten wird. Der Frauenkörper wird zum Raumkörper und andersherum.<sup>220</sup>

---

220 Ähnlich verbanden auch Hans Kampffmeyer und Reinhold Tarnow, die Leiter der 1953 zusammen mit der Siedlungsbaugenossenschaft Gewobag-Frankfurt veranstalteten Unternehmung *Richtig Wohnen Helfen*, in einem Text darüber, wie man auch ‚schwierige‘ Räume ‚gut‘ und ‚richtig‘ einrichte, ihre Anweisungen bezüglich der richtigen Zimmereinrichtung mit Belehrungen über Frauenkörper und deren Bekleidung. Auf die Ausführungen zur Einrichtung von Räumen folgt unvermittelt und gleichsam scheinbar logisch: „Keine Frau von rundlichen Formen wird quergestreifte Kleider tragen, blasse Frauen werden allzu laute Farben vermeiden und solche wählen, die ihre Eigenart zur Geltung bringen.“

In der letzten Szene von *Der schön gedeckte Tisch* erfahren sowohl das filmische Narrativ als auch die Inszenierung der Frauenfigur einen gewissen Höhepunkt. Hier wird die Hochzeitstafel gezeigt. Dabei wird dieses Mal das Tischdecken als Praktik gar nicht mehr vorgeführt, stattdessen können wir den für das Hochzeitsmal gedeckten Tisch bereits fertig vorbereitet bewundern. Der weibliche Körper ist nicht zu sehen, die in den Haushalt eingefügte weibliche Rolle funktioniert nun gänzlich ohne sein direktes Auftreten. Zugleich erfahren der weibliche Körper bzw. eine weibliche Figur eine besondere Inszenierung: In der Anfangssequenz der Szene zeigt die Kamera statt des zu erwartenden Tisches eine kleine Zusammenstellung von Dingen: Ein kleiner Kranz aus Zweigen, ein weißes Textil aus Tüll und Spitze und eine weiße Lilie liegen bereit und symbolisieren den jungfräulichen Körper der Braut (Abb. 171). Der Körper ist nicht sichtbar, keineswegs aber ist er verschwunden. Zum einen bleibt er nachvollziehbar in den Attributen der Braut, zum anderen ist er in den Ordnungen und Settings des gedeckten Tisches vorhanden.

Diese Braut ist kein eigenständiger Charakter des Films, sondern vervollständigt die synthetische Frauenfigur, deren unterschiedliche Anteile durch ihre Bezogenheit auf den häuslichen Raum und auf die in ihm zu verrichtenden, auf eine imaginäre Familie ausgerichteten Tätigkeiten zusammengeführt werden. Ohne es explizit zu thematisieren, gelingt es dem Film, die zentrale Figur der Wohnlehre, also jene, die das Heim *macht* und es zugleich *ist*, sowohl mütterlich-fürsorglich wie auch in jugendlicher Unschuld zu präsentieren. In der gleichsam simplen wie beeindruckenden Überblendung dieser Frauenfigur mit dem häuslichen Raum über das Tun der Hausarbeit führt der Film die älteren Verknüpfungen von Innenräumlichkeit bzw. Wohnmöblierung mit Weiblichkeit fort.

---

(Kampffmeyer/Tarnow 1953a, S. 23) Den Platz, den eben noch Räume und ihre Einrichtung eingenommen hatten, erhalten plötzlich weibliche Körper und ihre Bekleidung. Scheinbar selbstverständlich konnten mit dem Beispiel eines ‚schlecht‘ – weil die ‚Mängel‘ nicht ausgleichenden oder kaschierenden – bekleideten Frauenkörpers die Nachteile eines ‚falsch‘ eingerichteten Wohnraums verdeutlicht werden. Dabei funktionierte die Gleichsetzung ‚richtig‘ eingerichteter Räume mit Frauenkörpern, die sich am Schönheitsideal der Zeit messen lassen, als gegenseitige Stabilisierung und Naturalisierung von Körpernormierungen und Einrichtungsstandards.

## 7.6 Frau – Heim – Körper: Einander bedingende Entwürfe. Zwischenfazit

Kein Wohnlehrmedium kommt ohne Subjektentwürfe aus. Sie sind immer enthalten, ob direkt sichtbar in kleinen Zeichnungen, beschrieben in den Erläuterungen der Schauwohnungen und den Belehrungen zu einem richtigen Wohnhandeln oder herauszulesen aus den Raum- und Dingenanordnungen der eingerichteten Beispielwohnräume und Grundrisse. Die als ideal präsentierten Räume und Dinge des Wohnens werden dabei als Voraussetzungen für ein ideales Sein des wohnenden Subjekts angenommen; das gute Wohnen wird zum Schlüsselement in der Vorstellung einer gesellschaftlichen Gesundung nach dem Krieg.

Dabei beinhalten die Wohnlehrmedien verschiedene Typen von Subjekten: zunächst die, die falsch wohnen und aufgeklärt werden müssen; dann die, die es gerade lernen, sich bemühen, üben, sich belehren lassen, zuhören, betrachten, ausprobieren und als Beispiel dafür dienen, dass und wie ein richtiges Wohnen zu erlernbar ist; schließlich und insbesondere die, die als ideale Bewohner/innen-schaft Vorbilder formulieren, nicht nur bezüglich eines richtigen Wohnhandeln, sondern darüber hinaus auch bezüglich eines Selbstverständnisses als Mitglied einer gemeinschaftlich neu beginnenden und gleichsam auf das individuelle Glück des/der Einzelnen und seiner/ihrer Familie ausgerichteten Gesellschaft. ‚Richtig‘ Wohnen lernen meinte immer auch, spezifische Subjektentwürfe als ‚richtig‘ verstehen zu lernen.

Bezogen auf alle diese unterschiedlichen Subjekttypen spielten die Wohnlehrmedien eine bedeutsame Rolle in der Konstruktion der normativen Familien- und Geschlechterrollen nach dem Zweiten Weltkrieg. Entsprechend erweist sich für den Blick auf die Subjektentwürfe der Wohnlehre Geschlecht als wichtige Analyse-kategorie. Die Wohnanleitungen formulierten in erster Linie Familienmodelle, in deren Zentrum eine nicht außerhäuslich erwerbstätige Ehefrau und Mutter steht, deren Aufgabe es sein sollte, die Anleitungen zum richtigen Wohnen in Liebe für ihre Familie zu transformieren bzw. die Räume einer Wangenommene Wesenhaftigkeit und nicht zuletzt über die Konstruktion ihres Körpers wurden die weiblichen Figuren in einen Innenraum eingeschrieben, der

sich als Ort des familiären Lebens und der Reproduktion inszenierte. Entlang der Felder von Hausarbeit, Kindererziehung, Ehe und Familie verschränkten sich dabei wie schon so oft in der Geschichte des Wohnens die Bilder von Weiblichkeit und Heim, „[t]he woman and the home seem to become each other’s attributes“ (Morley 2000, S. 65). So wie die weibliche Anwesenheit notwendig erschien, um den Wohnraum zum Heim zu machen, so wurde der weibliche Körper – insbesondere in seinen mütterlichen, also reproduktiven Fähigkeiten – in Gefahr gesehen, wenn er die ihm zugeschriebene Sphäre des Häuslichen verließ. Frauen waren die Hauptzielgruppe der Wohnlehre also nicht nur, weil ihnen die Pflege und Führung des Haushalts zugewiesen wurde und sie zugleich als besonders unwissend und lehrbedürftig auf dem Feld der Wohnlehre gesehen wurden. Sie wurden vor allem auch als diejenigen gesehen, die in besonderer Weise einer Einfügung in den häuslichen Innenraum bedürftig und zugleich immer bereits Teil davon seien.

## **8 Stabilisierende Paradoxe und die Notwendigkeit, sich von Ge-wohntem zu entwöhnen**

### **Resüme und Ausblick**

Diese Studie hat sich zwei Aufgaben gestellt, die zunächst aufeinander aufbauten, im fortschreitenden Prozess der Arbeit jedoch immer mehr parallel bearbeitet wurden. Die erste Aufgabe war, zu erforschen, welche Wohnlehrunternehmungen zwischen 1949 und 1957 in der BRD stattfanden, wer sie initiierte, welchen Zweck sie hatten, wo sie stattfanden und insbesondere wie sie aussahen, was sie zeigten, welche Displays sie umfassten. Ziel war es, einen Überblick über die Wohnlehre in den frühen Nachkriegsjahren zu erstellen, wobei möglichst viele und auch möglichst unterschiedliche Unternehmungen zusammengetragen werden sollten, ohne jedoch Anspruch auf eine lückenlose Auflistung aller Wohnlehrunternehmungen zu erheben. Die Untersuchung richtete sich vielmehr darauf, in fallspezifischen Analysen das enorme Ausmaß bzw. die Allgegenwärtigkeit und die mediale Breite der Wohnlehre nachvollziehbar zu machen, die als zentraler Bestandteil des städtischen Wiederaufbaus und vor allem im Kontext des sozialen Wohnbaus in den 1950er Jahren einen historischen Höhepunkt erfuhr.

Die zweite, auf den Recherchen und der Zusammenstellung der Materialien aufbauende Aufgabe war eine machtkritisch orientierte, auf visuelle Kultur ausgerichtete Analyse und Diskussion der in den Wohnlehrunternehmungen und -medien verhandelten Vorstellungen vom ‚richtigen‘ Wohnen. Hier bin ich den Wissensanordnungen nachgegangen, die die Wohnlehrunternehmungen und ihre Medien produzierten. Im Fokus standen dabei Fragen nach den gesellschaftspolitischen Dimensionen der Wohnpräsentationen. Ich habe danach gefragt, was als Wohnen überhaupt gemeint und gezeigt, beschrieben, bebildert und ausgestellt wurde. Was für Räume waren zu sehen und wie wurden sie gezeigt? Welche Dinge und welche Subjekte traten in ihnen auf? Was sollte gelernt werden in diesem Projekt des Wohnen-Lernens? Wie sollten sich die Adressat/innen verhalten, damit es sich – wie der Titel von Grete Borgmanns eingangs aufgeschlagenem Ratgeber verspricht – ‚gut‘ wohnt? In Bild-, Text- und

Filmlektüren habe ich sowohl einzelne Medienstücke analysiert als auch intermediale Bedeutungsproduktionen in diesem vierteiligen und vielstimmigen Diskurs herausgearbeitet. Dabei wurde deutlich, dass die Wohnanleitungen ein Gesellschaftsideal vorführten, dessen Verwirklichung eng mit spezifischen Ausgestaltungen des häuslichen Raums und des alltäglichen Lebens darin verbunden wurde. Das ‚richtige‘ Wohnen, das in den untersuchten Materialien oft eng mit dem ‚Heim‘ verbunden wird, erweist sich nicht nur als Präsentationsfläche bestimmter Raumformen und Einrichtungsgegenstände. Vielmehr verweist es über konkrete Formgebungen hinaus auf übergeordnete Zusammenhänge: auf das Wohnen als Konstruktionsraum von Subjektivität in einer Gesellschaft, die ihrerseits geformt und durchzogen wird von einer Reihe interdependenter Machtstrukturen. Besonders bedeutsam erwiesen sich dabei die Norm eines patriarchalen Zweigeschlechtermodells mit der heterosexuell strukturierten bürgerlichen Kleinfamilie und ihrer in Produktion und Reproduktion aufgeteilten Arbeitsteilung im Zentrum, ein kapitalistisch organisierter Warenkonsum und seine Glorifizierung individuellen Eigentums, ein weißes und postkoloniales bürgerliches Selbstverständnis und ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer nationalen Gemeinschaft (bei gleichzeitiger Verleugnung der eigenen faschistischen Vergangenheit und der bis heute andauernden rassistischen Gegenwart sowie der real existierenden Klassenverhältnisse). Die Wohnlehre gibt also nicht nur Auskunft zu Fragen der Möblierung, sondern leitet das wohnende und wohnen-lernende Subjekt auch darin an, sich in der Gesellschaft einzurichten, die dieses Wohnen möbliert – in den Nachkriegs-Diskursen städtebaulicher und gesellschaftlicher Neuordnung expliziter und medial ausführlicher als je zuvor. Dies ist im Laufe der Untersuchung genau herausgearbeitet worden.

Die Analysen zeigen, dass ein bestimmter Aspekt immer wieder auftaucht. Ich gehe daher davon aus, dass es sich um ein Charakteristikum der Wohnlehre handelt. Dieses betrachte ich abschließend noch einmal genauer: Die Wohnlehre formuliert in zentralen Punkten immer wieder gegensätzliche Aussagen und konträre Bilder. Sie schafft gar Paradoxien und das, ohne dass sich die widersprüchlichen Positionen gegenseitig behindern würden. Vielmehr scheinen sie sich gegenseitig zu verstärken und zu stabilisieren. Dieses Phänomen findet sich an

vielen Stellen, bezüglich vieler Themen, auf vielen argumentativen Ebenen der Wohnlehre. So zum Beispiel im Umgang mit der Stadt, die einerseits den scheinbar selbstverständlichen räumlichen Kontext des verhandelten Wohnens bildet, andererseits fast nie zu sehen ist, weil die Dichte ihrer Bauten aus den Bildern herausgeschnitten oder durch landschaftliches Grün ersetzt worden ist. Ein anderes Beispiel ist die Favorisierung von Rationalisierung, die eine serielle Industrie-Produktion im Bau und in der Herstellung von Gebrauchsgegenständen ermöglichen soll, während die Wertigkeit der Dinge zugleich eng mit auratischen Vorstellungen und Bildern manueller Handwerkskunst verbunden wird. Besonders eindrücklich werden in den Wohnlehrmedien mit den beiden Raumfiguren ‚moderne Wohnung im urbanen Geschossbau‘ und ‚traditionalistisches Einfamilienhaus im Grünen‘ zwei gegensätzliche Konzepte entworfen, die mit den Werten, für die sie stehen, beide in der Formulierung des ‚richtigen‘ Wohnens der 1950er Jahre unverzichtbar sind. Keine der beiden Figuren tritt je alleine auf, wenn es darum geht, das Idealwohnen der frühen Nachkriegszeit zu artikulieren. Vielmehr zeigt sich dieses immer in der Kombination der beiden Raumfiguren, aber nicht im Sinne einer Auflösung der Gegensätze, sondern immer auf beide Bezug nehmend, beide bespielend, auf beide reagierend, beide ineinander verschränkend, die eine immer Teil der anderen.

Das grundlegendste Paradox der Wohnlehre jedoch ist ihr Verständnis des Wohnens als einerseits natürliches Anordnungsfeld menschlicher Existenz, als Ausdruck menschlichen Seins, das andererseits als ein Feld ständigen Fehlverhaltens dargestellt wird und in dem ein ständiges Neu- oder Umlernen verlangt wird. Das Subjekt wird in existenzieller Bezogenheit zu seinem Wohnen artikuliert, gleichzeitig wird eine Beziehungsstörung zwischen Bewohner/in und Heim konstatiert. Der nächste, daran unmittelbar anschließende Widerspruch findet sich in der Beantwortung der Frage, wie die verloren geglaubte oder als fehlend wahrgenommene Beziehung des Individuums zu seinem Wohnen herzustellen sei. In allen Ratgebern finden sich Aufrufe und Anleitungen dazu, die eigenen Räume zu individualisieren und sich in ihnen selbst zu verwirklichen, um sich mit dem Wohnen zu verbinden – allerdings immer unbedingt nur so, wie von den Wohngelahrten angewiesen. (Bloß keine „dreiteiligen Frisiergondeln“ aufstellen

oder „unmögliche Steppdecken“ auf das von Architekten ausgewählte Bett legen!)

Das ‚Heim‘ als Figur des idealen Wohnens ist also tatsächlich nur durch ein entsprechend paradoxes ‚richtiges‘ Tun zu erschaffen, ein andauerndes, nie endendes performatives Handeln. ‚Richtiges‘ Wohnen meint ein stetiges Optimieren, eine Art Streben-nach, ein Sich-immer-weiter-Annähern an ein Ideal, das unerreichbar bleibt – und bleiben muss, um seine Heilsversprechungen zu bewahren. Diese Versprechungen beinhalten Vorstellungen von Geborgenheit, Ruhe, Schutz und Entspannung, Ankommen, Beheimatung und Häuslichkeit, Ordnung, bürgerlichem Wohlstand und Eigentum, aber auch Leichtigkeit, Einfachheit, Modernität, Zukunft, Erneuerung und Transparenz. Insbesondere in den konservativen Werten von Ehe und Familie, die in den 1950er Jahren eine bis heute wirksame, gesellschaftlich hegemoniale Stabilisierung erhalten haben, kann das Heim zugleich Raum individueller Privatheit wie steter (bio-)politischer Zugriffe sein. Dafür wird es, in den 1950er Jahren mit besonderem Verweis auf die Notwendigkeit eines Rückzugsorts nach den Erfahrungen von Krieg und Notbehausung, sorgfältig geschlossen und dabei zugleich von allen Seiten einsehbar gemacht. Die Raumfiguren, mit denen das ‚ideale‘ Wohnen vorgeführt wird, beinhalten immer sowohl den Gestus des Öffnens wie den des Schließens. Etwa werden visuell offene, sogar fragmentarische Raumentwürfe wie die „Wohnung für das Existenzminimum“ in Köln 1949 mit spezifischen Dingen, Bildern und Beschreibungen versehen, die den Raum als ein in sich vollständiges und geschlossenes Ganzes erscheinen lassen, das auch einem solchen Wohnen ‚Häuslichkeit‘ verleiht. Andersherum erfährt ein Wohnen, das zunächst durch räumliche und ideologische Geschlossenheit charakterisiert wird, wie etwa das der Familie Rose im Film *Toxi*, seine Idealisierung durch die Öffnung des Hauses, eine Öffnung, die sich hier auf Design- wie Moralvorstellungen gleichermaßen bezieht: Die Offenheit für modernes Mobiliar und für das ‚fremde‘ Schwarze Kind werden eng miteinander verbunden.

Die beschriebenen konträren Positionen treten in einer Art geschützten Gleichzeitigkeit auf, eine Doppelung, die funktioniert, ohne dass eine der beiden Positionen dadurch relativiert oder gar aufgehoben würde. Das Faszinierende

daran ist, dass sie nicht in einem Kompromiss aufgelöst, ja noch nicht einmal als widersprüchlich zueinander dargestellt werden. Stattdessen formulieren sie das ‚ideale‘ Wohnen in medialen Verbindungen, in denen zum Beispiel die eine Position oder Raumfigur gezeigt und die andere beschrieben oder die eine als Installation und die andere als Zeichnung präsentiert wird, wenn nicht sogar in einem einzigen Bild oder Raumaufbau beide gleichzeitig enthalten sind.

Die Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Bilder, Räume und Figuren verleiht den Narrativen des ‚richtigen‘ Wohnens eine extreme Stabilität, die unbedingt darauf angewiesen ist, dass die Widersprüche nicht als solche verhandelt werden, sondern jeweils zur Komplementierung eines Ideals beitragen können, das auf diese Weise Selbstverständlichkeit erhält. So setzen die Wohnlehrmedien Wohnen zwar scheinbar als natürlichen Zustand menschlichen Daseins voraus, sind jedoch gleichzeitig ein äußerst bedeutsamer Faktor in der Naturalisierung und Normalisierung der im Wohnen idealisierten gesellschaftlichen Ordnungen und der darin möglichen bzw. notwendigen Subjektivierungen. Wenn also das Wohnen Konstruktionsraum für eine patriarchale, kapitalistische, bürgerliche, postkoloniale, weiße Gesellschaftsnorm(alität) und seine Subjekte ist, so erscheint das menschliche Dasein in genau diesen Strukturierungen des Wohnens normal und natürlich.

Ich möchte behaupten, dass die westdeutschen Wohndiskurse der 1950er Jahre für unsere heutigen Vorstellungen eines ‚guten‘ und ‚richtigen‘ Wohnens noch immer prägend sind.<sup>221</sup> Die diskursive Präsenz des Wohnens in den Jahren des westdeutschen Wiederaufbaus, die sich in politischen Debatten, städtebaulichen Konzepten und eben auch in einer ungeheuren Menge wohndidaktischer Unternehmungen und Materialien niedergeschlagen hat, in denen die Figur des ‚funktional-modernen‘ wie ebenso ‚behaglichen Heims‘ mit nationaler wie

---

221 Welche Rolle hier die zeitgleichen Wohndiskurse im ostdeutschen Wiederaufbau spielen, wäre unbedingt zu untersuchen, wengleich vermutet wird, dass, entsprechend der häufigen und allgemeinen Nichtberücksichtigung und Vernachlässigung der DDR-Geschichte in den Selbsterzählungen Deutschlands, die Bezugnahmen heutiger Wohnideale auf ostdeutsche Diskurse deutlich geringer ausfällt. Aber ohne die Verhandlung des Wohnens in der Gründungszeit der DDR analysiert zu haben, können dazu keine Aussagen getroffen werden.

individueller Erholung und Prosperität verbunden wurde, wirkt bis heute nach. Insbesondere das diskursiv aufwendig, aus vielen bildlichen wie rhetorischen Einzelteilen zusammengesetzte und vor allem in der Dopplung von Raumfiguren formulierte Ideal einer ‚modernen Häuslichkeit‘, das in dieser Studie diskutiert worden ist, hat seine Attraktivität bis heute nicht verloren. Im Gegenteil: Es wird weiterhin – heute vielleicht sogar noch stärker – als idealer Aufenthalt menschlichen Daseins naturalisiert. Das Stereotyp der Deutschen als zupackende ‚Häuslebauer‘ mit Sinn für ‚anständige Qualität‘ hat nicht nur sichtbare Bezüge zur Zeit des Wiederaufbaus (der allzu oft als westdeutsche Eigenleistung, ohne Verweise auf die Investitionen der Alliierten und die DDR-Geschichte erzählt wird); die Verhandlung des Wohnens als Sein bzw. die Verhandlung eines ‚richtigen‘ Wohnens als ‚gutes‘ Sein, wie sie seit dem 19. Jahrhundert bis heute medial vielfältig unternommen wird, hat, so meine These, im westdeutschen Wiederaufbau, seinen Narrativen und Versprechungen eine Verstärkung und spezifische ideologische Ausrichtung erfahren, die heutige Wohnideale mitgestaltet.

Was kann das für ein Nachdenken über heutiges Wohnen bzw. Wohnen generell bedeuten? Zwar sehen heutige Bilder ‚idealen‘ Wohnens erwartungsgemäß in verschiedener Hinsicht anders aus als in den 1950er Jahren, dennoch finden sich viele sowohl strukturelle als auch inhaltliche Anschlussstellen. Die Moden haben sich verändert, die vorgeführten Familienmodelle sind an manchen Stellen bunter geworden, *Schöner Wohnen* möbliert auch WG-Zimmer und das von den Großeltern geerbte Arzberg-Geschirr kann jetzt mit Ikea-Tellern oder Selbstgetöpfertem kombiniert werden. Gleichwohl werden wir weiter angeleitet, ‚richtig‘ zu wohnen – ein ‚richtig‘, das uns nach wie vor dazu anhält, unser Wohnen zu individualisieren, um uns darin selbst zu verwirklichen, gleichzeitig aber auffordert, immer den aktuellen Trends zu folgen, die sich weiterhin (oder: wieder?) unter der Überschrift ‚Moderne Behaglichkeit‘ zusammenfassen lassen. Makeover-Fernsehsows zeigen uns, wie unsere Wohnräume (und wir) aussehen sollen und was dafür im DIY-Einsatz oder auch von Profis zu erledigen ist, volle Ratgeberregale sprechen davon, wie wir unser Wohnen (und uns selbst) endlich auf Hygge ausrichten, und Zeitschriften, von der jung daherkommenden *Living at Home* bis zu der vom Rat für Formgebung preisgekrönten *AW Architektur & Wohnen* führen

uns vor, welche Einrichtungsgegenstände und Dekorationselemente wir brauchen, um unser Wohnen uns selbst (oder dem Ideal unseres Selbst) anzupassen – bevor uns Marie Kondo in ihren Büchern und auf Netflix erklärt, wie wir einer einzigen Frage folgend: „Does it spark joy?“, all die überflüssigen Dinge wieder loswerden und zu einem ‚Wesentlichen‘ des Wohnens vordringen, wobei wir im achtsamen Aufräumen, das weiß auch die *Flow* (*Eine Zeitschrift ohne Eile, über kleines Glück und einfaches Leben*), nicht nur die pure Schönheit unseres Heims, sondern erneut vor allem auch (zu) uns selbst finden (sollen).

All diese Medien führen das seit dem 19. Jahrhundert entwickelte Verständnis des Wohnens als Verräumlichung des Individuums fort, auf dem auch Grete Borgmanns Bezeichnung des Wohnens als „Zauberreich des Ursprünglichen“ sowie die Wohnideale aller anderen Wohnlehrmedien beruhen. Das Wohnen als menschliches Sein bleibt verbunden mit der niemals endenden Aufgabe einer Selbstoptimierung, um den Heilsversprechungen des ‚richtigen‘ Wohnens näherzukommen, die sich, trotz zeitbedingter Veränderungen idealer Wohnvorstellungen, heute von denen der 1950er Jahre wenig unterscheiden. Befolgen wir, was Wohnzeitschriften und Makeover-Shows, dingvolle Hygge-Ratgeber ebenso wie dingreduzierende Aufräum-Anleitungen uns beizubringen versuchen, erreichen wir individuelles Glück und familiäre Zufriedenheit, erfahren wir Geborgenheit, Ruhe, Klarheit und Entspannung, sind wir modern und für die Zukunft gerüstet, schätzen dabei die guten alten Dinge und haben uns vor allem selbst verwirklicht. Mit dem Blick auf die gesellschaftlichen Machtstrukturen, die in solchen Narrativen sowie in den daraus folgenden Handlungen naturalisiert und selbstverständlich werden, sind nicht nur historische Wohndiskurse zu analysieren, sondern ist ebenso unser Verständnis vom Wohnen heute kritisch zu reflektieren.

Im Frühjahr 2020, als wesentliche Teile dieser Studie fertig gestellt wurden, war das Wohnen aufgrund der COVID-19-Pandemie medial noch präsenter denn je: #stayathome hieß es überall. Im weltweiten Versuch, Umgangsweisen mit der Bedrohung durch das Virus zu finden, wurden in vielen Ländern all diejenigen, deren Arbeitskraft zur Systemerhaltung nicht unmittelbar an ihrem Arbeitsplatz vor Ort gebraucht wurde, für viele Wochen aufgefordert, zuhause zu bleiben.

Millionen Menschen verbrachten sehr viel mehr Zeit als sonst in ihren Wohnungen. Für einige erwies sich das, zumindest in den ersten Wochen, als eine durchaus auch angenehme Zeit, in der sie sich mehr um sich selbst und um ihr Wohnen als positiv wahrgenommenen Rückzugsort der eigenen Verräumlichung und Verwirklichung kümmern konnten. Überall tauchten entsprechende Anleitungen auf, wie die viele Zeit zuhause zu nutzen sei, wobei ein Schwerpunkt auf die Optimierung von Wohnens und Selbst gelegt wurde: Wir sollten entrümpeln, den Balkon bepflanzen, den Schrank ausmisten, neue Rezepte ausprobieren, eine Sprache lernen, Yoga machen und endlich all die sich schon lange stapelnden Bücher lesen, also entspannen, uns bilden, es uns schön machen – und unbedingt auch genug schlafen. Vielerorts blieben trotz der Schließung anderer Geschäfte die Baumärkte und Gartencenter geöffnet, damit wir uns mit DIY-Beschäftigungen zuhause austoben konnten.

Viele Menschen hatten dafür aber wenig Kapazitäten: Zuhause bleiben hieß für viele – Frauen deutlich mehr als Männer<sup>222</sup> –, Lohn- und Sorgearbeit unter einen Hut bringen zu müssen, also neben, während oder realistischerweise oft genug auch statt Homeoffice die Kinder zu betreuen, zu beschulen und ihnen das eingeschränkte Leben so erträglich wie möglich zu machen, außerdem diejenigen zu versorgen, deren häusliches Pflegepersonal wegen der Pandemie nicht mehr kommen konnte, und den Haushalt, der durch die verdichtete Nutzung viel mehr Arbeit machte als sonst, halbwegs am Laufen zu halten.

Für manche war das erzwungene Zuhausesein besonders schwer auszuhalten, die Gründe dafür reichen von psychischen Erkrankungen, deren Symptome sich durch die Isolation und den fehlenden Kontakt zu anderen Menschen verstärken, bis zu häuslicher Gewalt, der nun noch schwerer zu entkommen war als sonst. Wieder andere Menschen haben gar keine vier Wände, in denen sie in die geforderte Selbstisolation gehen können, etwa obdachlos lebende Menschen oder

---

222 Wie Christine Wimbauer und Mona Motakef schreiben, legt „[d]ie COVID-19-Pandemie [...] die enge Verbindung von Nahbeziehungen, Geschlecht und Ungleichheiten offen: Da derzeit Schulen und KiTas geschlossen sind, kompensieren weiterhin vor allem Frauen den Mehraufwand in der Betreuung inklusive Home Schooling und Hausarbeit. [...] Wie durch ein Brennglas verschärfen sich also derzeit Ungleichheiten, die auch schon vor der Pandemie bekannt waren, und neue entstehen.“ (Wimbauer/Motakef 2020)

in Lagern untergebrachte Geflüchtete, denen nicht genügend Raum gewährt wird, um die für ihre gesundheitliche Sicherheit notwendigen Abstands- und Hygienemaßnahmen einhalten zu können.

Möglicherweise noch zugespitzter als sonst werden in solchen Zeiten die Machtstrukturen des Wohnens offensichtlich, dessen positivistische Verhandlung und Erfahrung als stabiler, privater Raum individueller Persönlichkeitsentfaltung und Selbstdefinition auf patriarchalen, kapitalistischen und rassistischen Logiken und Praktiken basiert. So müssen in einer kritischen Reflexion über das Wohnen Erfahrungen des häuslichen Alltags auch als Ort von emotionaler Instabilität, körperlicher Unversorgtheit, von Gewalt und Unterdrückung mitberücksichtigt werden, und wir müssen den Versprechungen des Wohnens als privates Zuhause, in dem persönliche Erfüllung zu finden sei, in dem Erholung von einem Außen gefunden werden könne und in dem wir frei von gesellschaftspolitischen Interessen wären, äußerst misstrauisch gegenüber sein. Irit Rogoff, die als Kunsthistorikerin mit Bezugnahmen zu einer machtkritischen Geografie und zu Themen der visuellen Kultur meiner Forschung wichtige Denkanstöße gegeben hat, schlägt in ihrer Auseinandersetzung mit Fragen von Zugehörigkeit und Zugehörigsein vor, als Ausgangsposition einer kritischen Reflexion der damit verbundenen Wissensstrukturen und Bedeutungssysteme nach Möglichkeit einen Zustand eines ‚Nicht-zuhause-Seins‘ einzunehmen. „To ‚unbelong‘ and to ‚not be at home‘ is the very condition of critical activity.“ (Rogoff 2000, S. 18) Kann man im Wohnen nicht zuhause sein? Wie kann man sich einer mit der Wahrnehmung als modernes Subjekt so dicht verwobenen Ordnungsstruktur unzugehörig machen? Meine Studie hat versucht, dem Wohnen, wie von Rogoff gefordert, seine scheinbare Transparenz und Selbstverständlichkeit zu nehmen und es stattdessen von gesellschaftlichen Machtstrukturen durchzogen, ja durch diese erst hergestellt aufzuzeigen (ebd., S. 35). Weiter muss jedoch auch im Alltagshandeln, das immer politische Praxis ist, eine Reflexion und Kritik machtvoller Selbstverständlichkeiten geübt werden. Rogoff verwendet den Begriff des *unlearning* (ebd., S. 3), eine Art aktiven Verlernens, das ich hier, mit Bezug zum Wohnen als ein Sich-Entwöhnen von Ge-wohntem denken möchte. Möglicherweise ist es also die Kunst, sich im Wohnen laufend zu ent-wöhnen, seine Naturalisierungen wohnend

in Frage zu stellen, gleichzeitig jedoch seine machtvolle Rolle in Prozessen der Subjektivierung nicht zu negieren. *Unlearning* heißt nicht, die Kompetenzen zu verlieren oder aufzugeben, es meint hier ganz im Gegenteil ein aktives Positionieren und Handeln, das den Selbstverständlichkeiten nicht mehr vertraut, sie nicht mehr ganz so fehlerfrei praktiziert, sodass sie in den dadurch produzierten Abweichungen sichtbar werden. Möglicherweise können wir unser Streben, unser Bemühen, uns im Wohnen immer besser einzurichten, also immer weiter zu optimieren, hinterfragen und den Versuch unternehmen, Formen des häuslichen Alltags zu finden, die sich der zentralen gesellschaftsstrukturierenden Rolle des Wohnens bewusst sind und dennoch – oder mehr noch deshalb! – ein Wohnen üben, das auf Paradigmen von Solidarität beruht, in dem etwa kollektive Strukturen, eine gerechtere Verteilung von Sorgearbeit und die Vergemeinschaftung von Eigentum gelebt werden können und das gegenseitige soziale Verantwortung nicht national, sondern global versteht.



## TEIL II

## A Werkbund-Ausstellung *neues wohnen*, Köln 1949

Die Werkbund-Ausstellung *neues wohnen*,<sup>223</sup> die von Mitgliedern der Werkbund-Landesgruppe Köln-Mittelrhein in Zusammenarbeit mit der Stadt Köln veranstaltet wurde,<sup>224</sup> war vom 14. Mai bis zum 3. Juli 1949 auf dem Messegelände in Köln-Deutz zu sehen (Abb. 3–7). Für den Deutschen Werkbund, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht wieder als Bundesverband gegründet war, war die

---

223 Diese Ausstellung ist detailliert untersucht worden bei Oestereich 2000c und wird auch bei Albrecht 2020, S. 108–115, etwas ausführlicher vorgestellt. Des Weiteren finden sich Informationen zu der Ausstellung bei Breuer 2007c, S. 75–83; Grdanjski 2007; Albrecht 2008a; Hallerbach 2007; Meissner 2007; Wagner-Conzelmann 2007a; Günther 1994, S. 22–24; Günter 2009, S. 361–387; Castillo 2005, 2010, S. 6–8; Betts 2007, S. 94–96, 99; Durth 2007; Borngräber 1985; Mundt 1993. Die zentrale Publikation, die zur Ausstellung veröffentlicht wurde, ist der Katalog mit eine Reihe programmatischer Texte (Deutscher Werkbund 1949g). Daneben sind mehrere Faltblätter zur Ausstellung veröffentlicht worden, die im Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Berlin erhalten sind (Deutscher Werkbund 1949a; Deutscher Werkbund 1949b; Deutscher Werkbund 1949f).

224 Im Katalog der Ausstellung findet sich eine detaillierte Liste der Veranstalter/innen und Organisator/innen, des Arbeitsausschusses und der Jury der Ausstellung. Veranstalterinnen waren die Stadt Köln und die Deutsche Werkbund Gruppe Köln-Mittelrhein. Die Organisation lag bei der Messe- und Ausstellungs-GmbH Köln. Für die Planung waren August Hoff, Heinrich König und Erich Köllmann verantwortlich. Die Gesamtgestaltung übernahmen die Architekt/innen Johannes Krahn, Karl Augustinus Bieber und Wera-Meyer-Waldeck; die grafische Gestaltung machte Anton Wolff. Im Arbeitsausschuss der Ausstellung waren Max Adenauer als Beigeordneter, der Architekt Karl Augustinus Bieber, die Referentin für Hauswirtschaft in der Verwaltung für Wirtschaft, Martha Bode-Schwandt, Eduard Compes, Geschäftsführer der Messe- und Ausstellungs-GmbH, die Stadtverordneten Toni Feldenkirchen, Sybille Hartmann und Josef Haubrich, August Hoff, Direktor der Kölner Werkschulen, der Architekt Hans Kleinertz, der Kunsthistoriker Erich Köllmann, der Autor Heinrich König, die Architekt/innen Johannes Krahn, Wera Meyer-Waldeck und Peter F. Noecker, Leopold Reidemeister, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums, Hand Schmitt, Leiter des Nachrichtenamts der Stadt Köln, der Architekt Rudolf Schwarz, Carl Schweyer, Beigeordneter, der Architekt Hans Schwippert, Wilhelm Steinforth, Beigeordneter, der Direktor der Messe- und Ausstellungs-GmbH, Hermann Josef Taepfer, sowie Werner Witthaus. In der Ausstellungsjury waren der Schreiner Josef Dickerhoff, die Kölner Stadtverordnete Sybille Hartmann, Hermann Held für die Stadt Bedburg, der Architekt und Grafiker Stephan Hirzel, August Hoff, die Direktorin der Staatlichen Handels- und Gewerbeschule für Mädchen, Berufsfachschule und Fachschule in Rheydt, Margarethe Kühn, Fritz Lehmann von der Einrichtungsfirma Gustav Carl Lehmann, der Architekt Peter F. Noecker, der Direktor der Neuen Sammlung München, Freiherr von Pechmann, der Direktor des Wallraf-Richartz-Museums, Leopold Reidemeister, Gertrude Schmitt, Fachvorsteherin der Staatlichen Handels- und Gewerbeschule für Mädchen, Berufsfachschule und Fachschule in Rheydt, Hans Schmitt, Leiter des Nachrichtenamts der Stadt Köln, der Architekt Rudolf Schwarz als Generalplaner der Stadt Köln, der Architekt Hans Schwippert, der Eigentümer der Krefelder Textilfirma Storck Gebr. & Co., Fritz Steinert, Charlotte Wesener, Leiterin des Kindergärtnerinnen-Seminars in Köln, Werner Witthaus, Geschäftsführer des Deutschen Werkbunds West-Nord, Düsseldorf sowie der Kunstschmied Carl Wyland (Deutscher Werkbund 1949g).

Ausstellung eine sehr bedeutsame Unternehmung – zum einen weil sie seine erste große Präsentation von Alltagsgegenständen und Wohnungseinrichtungen nach 1945 war, zum anderen aber auch, weil sie, wie in der Rückschau deutlich wird, in den Folgejahren die einzige Ausstellung bleiben sollte, die unter seinem Namen umgesetzt werden konnte. Trotz verschiedener Vorhaben und Planungen gelang es dem Deutschen Werkbund nicht mehr, eigene Ausstellungen in einem ähnlichen Format zu realisieren, wenngleich er sowohl als Verbund sowie vertreten durch diverse seiner Mitglieder viele kleinere Veranstaltungen realisierte und an zahlreichen anderen Ausstellungen und Vermittlungsunternehmungen beteiligt war.

## A.1 Historische Anschlussstellen und politische Ausrichtung der Ausstellung

Die Tatsache, dass der Deutsche Werkbund zum Zeitpunkt der Ausstellung noch nicht offiziell neu gegründet war, machte es für die Beteiligten umso wichtiger, sich mit der Ausstellung auf die alte, erfolgreiche Geschichte des Verbands zu beziehen. Die von vier Politikern gesprochenen und im Katalog der Ausstellung abgedruckten Grußworte ordneten die Kölner Schau als Fortsetzung der Ausstellungen des Deutschen Werkbunds in der Zwischenkriegszeit ein, und als bedeutsame Unternehmung sowohl für die Stadt Köln als auch für die westdeutsche Wirtschaft. Sie machten vor allem auch deutlich, dass das „neue wohnen“ nicht als Privatsache, sondern als Thema von explizit politischem Interesse verstanden wurde und werden sollte.<sup>225</sup> Eduard Schalfjew, der als

---

<sup>225</sup> Hinsichtlich der historisch-politischen Verortungen der Ausstellung ist die Zusammenstellung der vier Politiker, die die Grußworte verfassten, interessant: Das erste Grußwort stammt von dem Kölner Oberbürgermeister Robert Görlinger, ein SPD-Politiker, der ab 1925 Geschäftsführer der Kölner Arbeiterwohlfahrt (AWO) gewesen war, bis er 1933 nach Frankreich emigrierte, wo er nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs von französischen Behörden interniert wurde, nach dem Einmarsch deutscher Truppen dann als Wehrmachtsdolmetscher tätig war und 1941 schließlich von der Gestapo verhaftet und wegen angeblicher Vorbereitung des Hochverrats zunächst in Untersuchungshaft und dann in das KZ Sachsenhausen verbracht wurde, aus dem er 1945 von britischen Truppen befreit wurde. Nach Kriegsende beteiligte er sich am Wiederaufbau der AWO und der Kölner SPD. 1946 wurde er zum Bürgermeister der Stadt Köln gewählt und 1948/49 sowie 1950/51 amtierte er als Oberbürgermeister der Stadt Köln. Das zweite Grußwort verfasste der Oberstadtdirektor Willi Suth, ein Jurist, der seit 1915 bei der Stadt Köln beschäftigt gewesen war, bis er 1933 von den Nationalsozialisten zwangsbeurlaubt wurde. In der Nachkriegsverwaltung der Stadt Köln durch die Amerikaner wurde Suth mit der Leitung der Stadtverwaltung beauftragt und 1946

Ludwig Erhards Stellvertreter im Wirtschaftsrat der britisch-amerikanischen Zone eines der Grußworte verfasst hatte, wollte die Werkbund-Ausstellung 1949 in der Erinnerung an die Ausstellung am Stuttgarter Weißenhof 1927 verstanden wissen (Schalfejew 1949). Auch über die Wahl der Stadt Köln als Ort der Ausstellung sollte die Werkbundschau in eine spezifische Geschichte und einen besonderen Kontext gestellt werden. Zum einen hatte die allererste große Werkbund-Ausstellung im Jahr 1914 bereits in Köln stattgefunden und die erste Nachkriegsschau des Verbands sollte in dieser Tradition gesehen werden. Zum anderen wird Köln im Katalog der Werkbund-Ausstellung als Ort wichtiger Ausstellungen präsentiert, deren Reihe man nun durch die Ausstellung 1949 fortzusetzen plante. Der Oberstadtdirektor von Köln, Willi Suth, verweist in seinem Grußwort insbesondere auf die *Internationale Kunstausstellung* des Sonderbunds Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, die im Sommer 1912 in der sogenannten Ausstellungshalle der Stadt Cöln am Aachener Tor eine sehr umfangreiche und bedeutsame Zusammenstellung moderner Kunst in Europa präsentiert hatte. Außerdem werden die große kunst- und kulturgeschichtliche *Jahrtausendausstellung* 1925 (im Katalog fälschlicherweise auf 1924 datiert) und die Presseausstellung 1928 genannt, die in den damals neu errichteten Messehallen in Köln-Deutz zu sehen gewesen waren (Suth 1949), wo 1949 in der trotz Kriegszerstörungen wieder in Betrieb genommenen Westhalle der Kölner Messe die Werkbundschau gezeigt wurde.<sup>226</sup>

---

als Oberstadtdirektor ernannt. Der Verfasser des dritten Grußwortes, Eduard Schalfejew, ebenfalls Jurist, war nach dem Zweiten Weltkrieg Ludwig Erhards Stellvertreter im Wirtschaftsrat der britisch-amerikanischen Zone. Bis 1933 war er im Reichswirtschaftsministerium tätig gewesen, während des Nationalsozialismus war er Generaldirektor der Deutschen Continental Gasgesellschaft und fungierte als deren Wehrwirtschaftsführer, also als Leiter dieses ‚rüstungswichtigen‘ Betriebs. Von 1949 bis 1951 war er Staatssekretär im Bundesministerium für Wirtschaft und wurde 1954 erster Präsident des Rats für Formgebung. Er hatte dieses Amt bis zu seinem Tod 1962 inne. Das vierte Grußwort stammt von Erik Nölting, dem Wirtschaftsminister des Landes Nordrhein-Westfalen, ein Ökonom, ab 1921 aktiv in der SPD. Nachdem er sich im niederländischen Rundfunk als Gegner des Nationalsozialismus bezeichnet hatte, wurde er 1933 aus allen Ämtern entlassen, sowohl als Professor als auch als Politiker, und kurzzeitig inhaftiert. In den Jahren 1933–1945 arbeitete er als Autor fachlicher sowie literarischer Texte, war aber finanziell auf die Unterstützung von Freunden angewiesen. Er hatte Kontakt zu anderen NS-Gegnern und Widerstandskämpfern, war allerdings nicht selbst im Widerstand aktiv.

226 Wie immer in solchen Bezugnahmen bleibt auch hier die nationalsozialistische Nutzung des Kölner Messegeländes in den Jahren 1933–1945 ungenannt. Zumindest kurz soll darauf

## A.2 Programmatik der Ausstellung

Parallel zu den Bemühungen, die Werkbund-Ausstellung in eine Genealogie großer und erfolgreicher Ausstellungen zu reihen, betonen die Katalogtexte, dass diese Ausstellung aufgrund der jüngsten Vergangenheit des Deutschen Werkbunds explizit „kein fertiges Programm oder gar einen stolzen Überblick über das bisher Geleistete“ zeigen könne, sondern, dass man das „bewußt bescheiden gesteckt[e] Ziel“ habe, mit dem Präsentierten zu einer „fruchtbaren Diskussion“ anregen zu wollen (o. V. 1949d). Die Schau sei, so der Direktor und Professor der Kölner Werkschulen, August Hoff, dem zusammen mit Heinrich König und Erich Köllmann die Planung der Ausstellung oblag, als „ein erster Versuch und [...] ein großes Wagnis“ zu verstehen (Hoff 1949). Man sei „sich bewußt, daß in den vergangenen Jahren viele bereits erreichte Erfolge wieder verloren gingen“ und dass man in vielen Dingen „wieder von vorne anfangen muß“, insbesondere auch, um „den Anschluß an die Entwicklungen der übrigen Welt, von der wir so lange abgeschlossen waren, wiederzugewinnen“ (o. V. 1949d).

Eine solche Rhetorik in den Diskursen über das Wohnen in den 1950er Jahren hatte massiven Anteil an der Selbstdarstellung der Deutschen als Opfer eines Krieges, der viel zerstört, aber sowohl räumlich wie geistig Platz für Neues geschaffen habe. In den Grußworten wird dahingehend formuliert: „Das ungeheure Trümmerfeld an zerstörten Wohnungen, das der Krieg uns hinterlassen hat, stellt uns vor bedeutende und dringliche Aufgaben, wie sie noch keine Generation zu lösen gehabt hat.“ (Schalfejew 1949) „Heute, auf den Trümmern eines Weltkrieges, und im Zuge eines allumfassenden Wiederaufbaus“ sei „die praktische Bedeutung des Werkbundgedankens aktueller denn je“ und man wende sich „an die Hersteller sowohl wie an die Käufer und möchte beide zu einer höheren Ebene des Lebens hinaufführen“ (Görlinger 1949). Man möge erkennen,

---

hingewiesen werden: Nachdem auf dem Kölner Messegelände zunächst weitere Ausstellungen, wie etwa *Gesunde Frau – gesundes Volk* 1933 oder die *Deutsche Kolonialausstellung* 1934 ausgerichtet wurden, wurden die Messehallen ab 1940 umfunktioniert als Zwischenlager für Jüdinnen und Juden sowie Sinti und Roma, die von Köln aus nach Polen deportiert wurden. Außerdem wurden die Messehallen als Ort für Zwangsversteigerungen jüdischen Eigentums genutzt. Das Unternehmen Kölnmesse weist auf seiner Website heute selbst auf diese Geschichte hin (<https://www.koelnmesse.de/unternehmen/wir/geschichte/>, 13.3.2023).

dass die Einschränkungen durch den Krieg zwar schmerzhaft waren, aber auch „ein heilsamer Zwang“ gewesen seien, „wurden doch gerade dadurch neue Formen einer schlichten aber hochstehenden Wohnungskultur heraufgeführt.“ (Nölting 1949).<sup>227</sup> Die Ausstellung wollte sich um die Belange des „Jedermann Hauses“<sup>228</sup> kümmern, das Haus „der vielen, die alles verloren haben“ und die „sich nicht mit ärmlichen Notbehelf begnügen müssen“ sollten, vor allem aber auch um das Haus der „Normalfamilie“ (Deutscher Werkbund 1948, S. 1f.), Figuren, die dazu dienten, eine Gemeinschaft zu formulieren, ein deutsches Nachkriegs-Wir, das „in der Vergangenheit [...] schon oftmals [durch] die Härte der Zeit zu Einschränkungen und Sparsamkeit gezwungen“ worden sei (Nölting 1949). Die anderen Texte aus dem Katalog drücken sich ähnlich aus: „[W]ieder neu anfangen“ wollte man (Schwarz 1949a, S. 18), und „zeigen, daß auch mit einfachen Stücken Wohnungen vielseitig abzuwandeln und behaglich einzurichten sind“ (Hoff 1949). „Ein ehrliches, ein ‚Neues Wohnen‘ ist das Ziel!“ (Deutscher Werkbund 1949f) Formuliert wird die Möglichkeit eines Neubeginns, sowohl politisch wie auf den Wohnungsbau und die Wohnungseinrichtung bezogen, vor allem aber auch auf die Erziehung der Wohnenden. Es gehe dabei darum, so schreibt Hoff in seinem Vorwort, die Käufer/innen zu lehren „an Material, Form und Farbe höhere Ansprüche zu stellen“ um „[s]chlechte Gewöhnung, verlogene Repräsentationslust und [...] Stilverwilderung [...] zu überwinden“ (Hoff 1949).<sup>229</sup> Das Bild der mit zu vielen und schlechten Möbeln vollgeräumten Wohnung, das bereits den Wohnungsreformer/innen der 1920er Jahre Sorgen bereitet hatte,

---

227 Werden Not, Entbehrungen und der Zwang zur Sparsamkeit zwar als schwere Prüfung der Deutschen beschrieben, so ist man allerdings auch darauf bedacht zu betonen, dass die Problematik der schlechten Wohnungseinrichtung und der falschen Geisteshaltung, die das Gute und Ehrliche nicht erkenne, „nicht auf Deutschland beschränkt“ sei, sondern es sich vielmehr „um Fragen der menschlichen Zivilisation schlechthin“ handle (Görlinger 1949).

228 Der Begriff „Jedermann“ bezog sich auf das unter Ludwig Erhard in der Verwaltung für Wirtschaft entwickelte „Jedermann-Programm“, mit dem die problematischen Folgen der Währungsreform abgefedert werden sollten, insbesondere durch preisstabilisierende Maßnahmen für Alltagskonsumgüter, etwa durch für Förderung preiswerter Importe und kostengünstige Produktionen (Erhard 1957, S. 34–38; vgl. auch Oestereich 2000c, S. 56).

229 Die Ausstellung wurde zwei anderen kurz zuvor im selben Jahr veranstalteten Schauen entgegengesetzt: der ersten westdeutsche Exportschau in New York und der ersten Kölner Nachkriegs-Möbelmesse, die vom Deutschen Werkbund beide als absolute Negativbeispiele hinsichtlich Formgebung und Präsentation von Alltagsgegenständen bewertet wurden (Mundt 1993, S. 14; Oestereich 2000c, S. 61).

wird in den Texten zur Ausstellung 1949 weitergezeichnet. Die „Plüschgarnituren aus der Gründerzeit[,] [...] nichts anderes [...] als aufgedonnerte Barbarei“ (Nölting 1949), waren der Kampfgegner, gegen den der Deutsche Werkbund ins Feld bzw. in die Wohnungen ziehen wollte. Von dem Problem der „immer wilderen Erzeugnisorgien der Möbel- und Hausratindustrie der Nachkriegszeit“ war die Rede, denen „ein Riegel – wenn auch vorläufig nur im moralischen Sinne“ vorzuschieben sei (Meyer-Waldeck 1949, S. 121), da die „zukünftige Wohnung“, deren Einrichtung man auf der Ausstellung vorführen wollte, „klein sein“ werde und „deshalb nicht mit unpraktischen und daher unsinnigen Prunkmöbel-Garnituren vollgestopft werden darf“ (o. V. 1949d). „Der kleine Raum der neuen Wohnung, der überbelegte größere Raum der alten Wohnung wird mit den neuen Dingen so zur behaglichen NEUEN WOHNUNG.“ (o. V. 1949e) Die Möbel und Haushaltsdinge, die nicht den vom Deutschen Werkbund geforderten Kriterien hinsichtlich Form und Material entsprachen, werden in den Texten des Verbands zu einer bedrohlichen Masse, die ein formungebildetes Volk hinter Licht führt und alles unter sich begräbt: „Eine wahre Flut von alten Ladenhütern und neuen Kitschprodukten ergoß sich über das allen Hausrats baren Publikum, das aus Not und Unkenntnis kritiklos die Scheußlichkeiten skrupelloser Fabrikanten und Händler zu Phantasiepreisen erstand.“ (Meyer-Waldeck 1949, S. 121)<sup>230</sup>

Man müsse die Menschen davon abhalten, diese „Flut“ in ihre Wohnungen eindringen zu lassen und die Zimmer damit anzufüllen. Gepriesen wird eine Ästhetik des ‚Einfachen‘, ‚Schlichten‘, und ‚Ehrlichen‘ bei der es nicht allein um die richtige Form von Gebrauchsgegenständen ging, sondern die gleichsam auch als Ausdruck für Deutschlands geistige Heilung verhandelt wurde. Die Texte

---

230 Greg Castillo erläutert den historischen Kontext zu den Klagen über die Flut an schlechten Möbeln: Im Juni 1948 führten die britische und die amerikanische Zone eine neue Währung ein, die Deutsche Mark, als die Währungsreform, ausgearbeitet durch Ludwig Erhard, dem Manager der bizonalen Wirtschaft, in Kraft trat. Erhard baute die Preiskontrolle aus der Nazizeit ab, die die Alliierten intakt gelassen hatten, um die Verteilung von Waren in der Warenknappheit der Nachkriegszeit überwachen zu können. Als nach der Währungsreform die Preise nicht mehr reguliert und wieder wettbewerbsfähig waren, boten Unternehmen Waren zum Verkauf, die sie bis zu diesem Zeitpunkt zurückgehalten hatten. Plötzlich waren die Schaufenster, die lange leer gewesen waren, wieder mit Waren gefüllt, darunter auch viele Möbel, die reformgestalterischen Kriterien nicht genügten (Castillo 2010, S. 5).

machen deutlich, dass die Ausstellung nicht als eine bloße Zurschaustellung von Mobiliar zu verstehen war. Es gehe in der Auseinandersetzung mit den Dingen des Wohnens um die „Wiederherstellung der Menschlichkeit“, „einerlei, was alles sich inzwischen begeben hat“ (Schwarz 1949a, S. 17). Die ‚reine Gestalt‘ der Dinge wurde direkt verbunden damit, „was mit dem Menschen gemeint ist“ (ebd. S. 18), wobei den Wohngegenständen von allen Dingen eine besondere Bedeutung zukomme, da sie das seien, womit der Mensch alltäglich und unmittelbar umgehe.

Die Zielgruppe der Ausstellung waren, wie oben erwähnt, die „vielen, die alles verloren haben“, daneben vor allem aber auch diejenigen, die sich zum ersten Mal in ihrem Leben mit der Anschaffung von Mobiliar befassten, „die jungen Leute, [die] heiraten und Hausstände gründen [wollen]“, bei denen man auf die größte Aufgeschlossenheit gegenüber einem „neuen wohnen“ hoffte. Ihnen, „die [...] ja noch nichts gesehen [haben], [deren] Geschmacksbildung ja vernachlässigt [wurde]“ (Schmitt 1949, S. 31f.), sei das Einfache und Schlichte nahezubringen.

Der individuelle Neuanfang durch Heirat und Gründung des eigenen Hausstands fungiert in den Texten wie ein Sinnbild für den Neuanfang eines ganzen Landes; die Konstruktion einer Gemeinschaft von Menschen, die sich nach dem Krieg nun intensiv mit dem Wohnen und seinen Dingen beschäftigen müsse, konkretisierte sich im „Volk [, dass] einen Anspruch darauf [hat], daß diese Dinge ebenso zweckvoll wie schön sind“ (Kersting 1949, S. 26). Mit Blick weit über die einzelne Wohnung hinaus sei es die Aufgabe des Deutschen Werkbunds, sich dem „Massenproblem der schmalen Brieftaschen“ anzunehmen und „solide, gut geformte, von der Mode unabhängige, preiswerte Dinge“ (Schmitt 1949, S. 32) zu entwickeln. „Gerade die Massengüter können geschmacklich verheerend wirken, wenn sie nicht gut geformt sind – denn die ‚ständige Wiederholung‘ bewirkt, daß man sich an das Mindere gewöhnt, ohne daß dadurch etwa das Minderwertige allmählich auf eine gültige Wertstufe rückte, – der Geschmack und die Lebensform wird durch vervielfältigten Ungeschmack herabgesetzt, die Kultur des Volkes vernichtet.“ (Kersting 1949, S. 26)

Der Topos des Minderen wird mit der Figur des Armen kontrastiert. Wo ersterer

ausschließlich Negatives beschreibt ist, erhält letztere die positive Konnotation einer Chance, die nun richtig zu nutzen sei. „Mahagoni kann nicht die Norm sein, aber ebenso weit entfernt wollen wir vom Kasernenspind bleiben. Armut ist ein relativer Begriff. Verglichen mit Amerika sind wir arm. Aber das bedeutet nicht, sich mit Dingen zu umgeben, die ‚ärmlich‘ sind, weder im materiellen Sinn, noch im geistigen.“ (Schmitt 1949, S. 32) Die Figur des Armen im Sinne eines auf das Wesentliche reduzierte Reinen, Wahren, Ehrlichen, Schlichten taucht in der Sprache und den Bildern zahlreicher Wohnlehrmedien der Nachkriegszeit insbesondere in der Verhandlung der Frage auf, ob ein *zukunfts*gewandtes modernes Wohnen einerseits und andererseits das behagliche Heim, dessen Sprach- und Bildwelten ein Eigentliches bzw. Ursprüngliches fantasieren, das man wiederfinden und zu dem man *zurück*kommen müsse, zwei unvereinbare oder ganz im Gegenteil zwei nicht zu trennende Ideale seien. Diese Frage, die in den Wohnlehrmedien sowohl in Bezug auf die Räume wie auf die Dinge des Wohnens wieder und wieder gestellt (und beantwortet) wird, habe ich den Medienlektüren genauer untersucht. In Kapitel 4 bin ich in der Analyse der Raumfiguren, die in der Kölner Werkbund-Ausstellung und in den sie begleitenden Medien präsentiert werden, insbesondere auch auf den Topos des „Hauses des Armen“ näher eingegangen, in dem sich eine merkwürdige Spannung entwickelt zwischen einer essenzialistischen Bachelard’schen Idee des Hauses und einer modernistischen, an Hannes Meyers Coop-Zimmer erinnernden Reduktion des Wohnens auf wenige Basisobjekte.

### A.3 Aufbau und Gestaltung der Ausstellung

Um die Besucher/innen der Kölner Ausstellung vor dem Blick auf die Exponate mit dem Vorhaben des Deutschen Werkbunds in dieser Schau und mit seinen Grundsätzen vertraut zu machen, wurden die Eintretenden von einer großen, wie ein überdimensioniertes geöffnetes Buch aufgestellten Tafel empfangen, deren linken Seite über die Geschichte, die Grundsätze und die Arbeit des Verbands informierte und deren rechte Seite auf die Ausstellung Bezug nahm. In dieser Selbstdarstellung erklärte sich der Deutsche Werkbund als Vertreter gesamtgesellschaftlicher Belange hinsichtlich Formgestaltung, knüpfte durch die

Auslassung der NS-Zeit, in der der Deutsche Werkbund als Verband zwar aufgelöst war, viele Werkbündler/innen aber weiterhin erfolgreich in ihren Arbeitsbereichen tätig sein konnten, an die politisch unverfänglichen und für die Werkbundgeschichte wichtigen ersten Jahrzehnte an und stellte sein Programm in einen internationalen Kontext. Die Ausstellung wurde auf der Eingangstafel ähnlich wie im Katalog als ein „erster Versuch und Anstoß zu einer Bestandaufnahme [sic] mit Mängeln und Lücken“ angekündigt. Gezeigt würde, was „noch und schon wieder an Wertarbeit vorhanden und zu entdecken“ sei und den Ansprüchen des Bundes genüge. Die Ansprüche, die an die Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Lebens zu richten seien, werden aufgelistet: Die Dinge müssen „aus gutem Material“ sein, sie müssen „werkgerecht verarbeitet, vorbildlich brauchbar, in einfach-guter Form“ und außerdem „preiswert“ sein.<sup>231</sup>

### A.3.1 „Schau des Auslandes“

Räumlich vor die Präsentation der ‚guten Dinge‘ war jedoch noch eine andere Abteilung positioniert, auf die die Eingangstafel mit dem abschließenden Satz hinwies: „Die Ausstellung bringt anschauliche Vergleiche mit dem neuen Wohnen anderer Länder.“ In dieser „Schau des Auslandes“ zeigten die USA, Schweden, die Schweiz, Frankreich und Großbritannien ihr ‚neues‘ Wohnen anhand von kleinen Möbelensembles und Bildtafeln, an denen die Besucher/innen vorüber kamen. Den Auftakt dieser Auslandsschau machten die USA. In dieser Abteilung waren Installationswände und Einbauküchen aufgebaut, eine kleine Auswahl an Möbeln der New Yorker Firma Knoll zusammengestellt und eine Reihe von Fototafeln zum Thema „Industrielle Formgestaltung“ ausgestellt, auf denen Einrichtungsgegenstände, Haushaltsmaschinen, Geschirr und sonstiges Gerät zu sehen waren. Dazu, um was für Möbel genau es sich handelte, gibt es unterschiedliche Angaben. Wera Meyer-Waldeck berichtet von drei Stühlen (Meyer-Waldeck 1949, S. 122), im Katalog der Ausstellung sind ein Stuhl und ein Tisch nach Entwürfen von Hans Knoll und ein Armlehnsessel nach einem Entwurf von Eero Saarinen vermerkt. Vermittelt worden war diese Präsentation durch die amerikanische Militärverwaltung OMGUS, deren Exhibitions Section in

---

231 Eine Fotografie der Tafel findet sich bei König 1949.

den folgenden Jahren noch weitere Präsentationen amerikanischer Einrichtungsbeispiele und Haushaltsgegenstände in der BRD ausrichtete. Auf den amerikanischen Ausstellungsteil folgte die schwedische Abteilung, die einen als „Wohnung für eine Familie mit zwei Kindern im Alter von vier und sechs Jahren“ bezeichneten Aufbau umfasste (Deutscher Werkbund 1949g, S. 40). Die räumliche Anordnung dieser (vermutlich aus temporären Wänden aufgebauten) „Mittelstandswohnung“ (Dr. St. 1949, S. 7) bestand aus einem kombinierten „Wohn-Schlafzimmer“ mit zwei über Eck stehenden Betten und einer Sitzecke sowie einem Schreibsekretär, einem „Speisezimmer“, einem „Kinderzimmer“, die mit von der Schwedischen Konsumgenossenschaft (Kooperative Förbundet) zusammengestellten Möbeln eingerichtet waren, sowie einem Küchenmodell, das auf der Basis von Untersuchungen des schwedischen Heim-Forschungsinstitut (Hemmens Forskningsinstitut) ausgearbeitet worden war und vom Schwedischen Werkbund (Svenska Slöjdföreningen) zur Verfügung gestellt wurde. Die dritte Auslandsabteilung war die der Schweiz. Sie erhielt mit Abstand die größte Aufmerksamkeit unter den ausländischen Präsentationen und war im Grunde eine komplette eigene Ausstellung. Gezeigt wurde hier die durch den Schweizer Werkbundarchitekten Max Bill konzipierte Schau *Die Gute Form* (im Kölner Katalog auch mit dem Titel „Zweck und Konstruktion ist Form“ zu finden), die zeitgleich mit ihrer Präsentation in Köln auch als Sonderschau der Schweizer Mustermesse in Basel zu sehen war, und in den anschließenden drei Jahren als Wanderausstellung durch die Schweiz, Österreich und Holland tourte (Bill/Itten 1949).<sup>232</sup> Sie bestand aus knapp über 80 Fototafeln, die ergänzt wurden durch einige beispielhafte Objekte im Original, sowie einer Filmschau zu künstlerischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Aspekten des schweizerischen Filmwesens, die eher in losem Zusammenhang mit dem Thema der Ausstellung zum ‚neuen‘ Wohnen stand.<sup>233</sup> Auf den Fototafeln zur ‚guten Form‘ wurde, aufgeteilt in vier

---

232 Zur Schweizer Werkbundschau *Die gute Form* vgl. Meissner 2007; Albrecht 2008a; auch Mundt 1993, S. 14.

233 Die Filmschau, die bereits 1943 anlässlich der ersten Baseler Filmwochen vom Gewerbemuseum Basel als Gemeinschaftsarbeit von Georg Schmidt, Werner Schmalenbach, Peter Bächlin und Hermann Eidenbenz entstanden war, umfasste einen Film und 64 Tafeln, auf denen grundsätzliche Fragen zum Medium Film, zur Finanzierung von Filmen, zu ihrer

Themenbereiche, folgendes gezeigt: Erstens „Formen der eindeutigen Funktion“, wo es vor allem um die Formgebung von Maschinenbau und Werkzeugen sowie um Formen in der Natur und in der Kunst ging. Zweitens „Formen des Bauens“, wobei der Schwerpunkt auf Fotografien von Wohn- und Siedlungsbauten lag, dazu kamen Bilder aus der Regionalplanung, aus dem Städtebau und von öffentlichen Bauten. Drittens „Formen des Wohnbedarfs“, wo einzelne Möbelstücke wie Stühle, Betten, Schränke und Kommoden auf den Fototafeln zu sehen waren, aber auch ganze Zimmer- und Kücheneinrichtungen, sanitäre Einrichtungen, Heizeinrichtungen, Herde, Geschirr und Besteck, Lampen, Geräte für Haus und Garten, Textilien und außerdem zwei Tafeln zur „Mechanisierung des Haushalts“ zusammengestellt waren. Und viertens die Tafeln zu den „Formen im täglichen Leben“, auf denen all jene Dinge gezeigt werden sollten, „die mehr oder weniger der Mode unterworfen sind und weitgehend die individuelle Sphäre des Benutzers kennzeichnen“ (Deutscher Werkbund 1949g, S. 43). Hier waren Fotos von Kleidungsstücken, Schuhen, Schmuck, Kosmetik und Dekorationsobjekten, aber auch Verkehrsmitteln – Fahrrad, Auto und Eisenbahn – zu sehen, außerdem wurde die Gestaltung von Büchern und Zeitschriften, sowie allgemein Typografie und Fotografie thematisiert. Im Gesamtkatalog der Ausstellung *neues wohnen* wird erläutert, dass die Schweizer Schau „sich nicht nur an direkt interessierte Kreise, wie zum Beispiel Produzenten und Konsumenten [wendet], sondern vor allem auch grundlegendes Material biete[t] für die Ausbildung des gestaltenden Nachwuchses und die Weiterleitung schon tätiger Entwerfer.“ (Deutscher Werkbund 1949g, S. 41) Zusammengefasst wird auch der Anspruch der Schau: „Die Ausstellung ist als Beitrag zum geistigen Wiederaufbau gedacht und zur Einflußnahme auf die Herstellung der dringend nötigen Gebrauchsgüter im notleidenden Ausland.“ (Deutscher Werkbund 1949g, S. 41) Der Schweizerischen Präsentation folgte die Ausstellung „Französische Architektur und Städtebau 1948/49“, die Teil einer in Köln bereits gezeigten umfassenderen Schau zu französischer Architektur war und durch die Division de

---

Herstellung – insbesondere zu Schauspieler/innen, Drehbuch, Kamera, Licht, filmischer Zeit- und Raumgestaltung – zum Trickfilm, zur Verteilung und Vorführung von Filmen und zum Filmpublikum thematisiert wurden (Meyer-Waldeck 1949, S. 122).

l'Education Publique Expansion Artistique, Baden-Baden vermittelt worden war. Ausgestellt wurden ebenfalls einige Tafeln und Objekte (vor allem Möbelstücke und kunsthandwerkliche Erzeugnisse), die „ein Bild neuer Wohnungseinrichtungen im heutigen Frankreich“ vermitteln sollten (Deutscher Werkbund 1949g, S. 40). Meyer-Waldeck schreibt dazu: „Wesen und Thema der französischen Innenarchitektur-Ausstellung sind die Thesen der Carta [sic] von Athen. Diese Schau vereinigt in glücklicher Weise Pläne und Möbel, Modelle und Wandbehänge. Auch hier ist Einfachheit und Zweckmäßigkeit oberster Grundsatz und Gesetz.“ (Meyer-Waldeck 1949, S. 122) Die letzte Auslandsschau war die Großbritanniens, auf der eine Auswahl von Fotografien aus einem Möbelwettbewerb zu sehen waren, den kurz zuvor der schottische Zweig des Council of Industrial Design für den Verband schottischer Fabrikanten veranstaltet hatte, und außerdem einige Fotografien von „Gebrauchsgegenstände[n] für das Heim“ (Deutscher Werkbund 1949g, S. 40), die in Zusammenarbeit mit dem Council of Industrial Design in Großbritannien entworfen und fabriziert wurden.

Die Auslandsabteilungen räumlich vor der deutschen Werkbundschau zu platzieren war zum einen eine Entscheidung dafür, an prominenter Stelle aufzuzeigen, wie in anderen Ländern in den letzten Jahren „ungebrochen am ‚Neuen Bauen‘ weitergearbeitet“ worden war (Grdanjski 2007, S. 238). Vor allem aber sollte diese Schau des Auslandes dazu dienen, Deutschlands Formgestaltung wieder in einen internationalen Designkanon – der neben den drei West-Alliierten aus den Werkbunddesignvorbildern Schweiz und Schweden bestand – einzureihen und zu „zeigen, wie im Ausland und den vom Kriege verschonten Ländern die Probleme der Formgestaltung und des funktionellen Bauens die gleichen sind“ wie in Deutschland (Meyer-Waldeck 1949, S. 121f.), also Vertrauen in ein baldiges Aufholen Deutschlands trotz der Defizite durch den Nationalsozialismus zu schaffen.

### A.3.2 „Planung und Gestaltung von Wohnung und Hausrat“

Der direkte Vergleich der ausländischen Entwürfe und Produktionen mit deutschen Möbeln und Haushaltsgegenständen folgte allerdings nicht sofort im

Anschluss. Ebenfalls noch vor der eigentlichen Werkbundpräsentation der ‚guten Formen‘ des Wohnens positioniert war eine Abteilung zum Thema „Planung und Gestaltung von Wohnung und Hausrat“, die die Besucher/innen als nächstes betraten. Die hier gezeigte, von der Verwaltung für Wirtschaft, Frankfurt Höchst in Auftrag gegebene „grundlegende soziologische und wirtschaftliche Arbeit über Planung von Wohnungen und Hausrat“, zeigte Schaubilder, Tabellen und Statistiken, die das Wohnen „vom Gesichtspunkt der Volkswirtschaft und der Hauswirtschaft“ her erläuterten, sowie eine „zeitgemäße Kucheneinrichtung, praktisch vorgeführt“, und darüber hinaus eine Bilder- und Zeitschriftenschau „ausländischer Hauswirtschaftsspezialistinnen und Frauenorganisationen“, die auch hier „der deutschen Hausfrau [...] Gelegenheit geben, sich eine Vorstellung von Wohnraum- und Hausratgestaltung im Ausland zu machen“ (Bode-Schwandt 1949, S. 22). Diese Abteilung sollte den „Besucher [...] bevor [er] sich in die lustige Vielfalt [der Möbelstücke und Dinge des Wohnens] zu verlieren vermag, [...] in einem Raum wissenschaftlicher Grundlagenforschung gefangen“ halten (Dr. St. 1949, S. 7).

Die inhaltliche Bearbeitung dieser Abteilung hatte Martha Bode-Schwandt, Referentin für Hauswirtschaft in der Verwaltung für Wirtschaft, übernommen, die gestalterische Umsetzung lag bei Rudolf Kramer. Im Ausstellungskatalog findet sich ein vor Bode-Schwandt verfasster Text, der unter dem Titel „Zeitgemäßes Wohnen“. Mit den Augen der Hausfrau gesehen“ als Ziel formuliert, eine sinnvolle räumliche Planung und Ausstattung der Wohnung zu erreichen, die die Hausfrau nicht mehr überlastet, so dass es gelingen könne, jene „Atmosphäre und Harmonie“ herzustellen, die „die Wohnung zu dem machen, was sie sein soll: zum Heim“ (Bode-Schwandt 1949, S. 22). Bode-Schwandt sah die Aufgabe der gesamten Werkbund-Ausstellung darin, „für die Hausfrau und mit ihr für die Gesamtheit der deutschen Familien“ „gangbare Wege zur schönen, guten und zweckmäßigen Wohnung [zu] zeig[en]“ (ebd., S. 21f.), wozu es unbedingt auch notwendig sei, die Hausarbeit zum expliziten Thema zu machen. Ihre Abteilung richtete sich explizit an das in den Wohnräumen arbeitende Subjekt, denn „allzu häufig wird vergessen, daß die Wohnung (insbesondere die Küche) Arbeitsplatz für die ist, die sich am meisten darin aufhalten“ (ebd., S. 20).

In Bode-Schwandts hauswirtschaftlicher Ausstellung wurden verschiedene Themenbereiche behandelt: Eine Auseinandersetzung mit „Umfang und Bedeutung des derzeitigen deutschen Wohnungselends“ und Erwägungen der „Mittel und Wege zur Abhilfe in absehbarer Zeit“ führten zu „Forderungen der Hauswirtschaft“, wo festgehalten wurde, es müsse eine „Heimkultur auch in kleinen Räumen“ umgesetzt werden, was nur über einen „Kampf dem toten Raum“ gelingen könnte (Deutscher Werkbund 1949g, S. 38). Die Schau erläuterte, dass insbesondere bestimmte Veränderungen des üblichen Mobiliars einer Wohnung notwendig seien. Etwa müsse ein „vorgeplanter Schrankraum“ anstatt eines „Großmöbel[s]“ Teil der Wohnausstattung werden und insgesamt müsse der „auf das notwendige Maß beschränkten Haushaltsbedarf in sinnvoll konstruierten Möbeln“ untergebracht werden (ebd.).

### A.3.3 „Standardschau des Werkbundes“

Erst nachdem die „Schau des Auslandes“ und die hauswirtschaftliche Ausstellung das Wohnen als erstens international große Beachtung findendes Thema und zweitens ökonomisch zu untersuchendes Arbeitsfeld vorgestellt hatten, sollte das Publikum in der „Standardschau des Werkbundes“, die nun zu betreten war, mit den ‚guten Formen‘ und Materialien der Möbelstücke und anderen Wohndinge vertraut gemacht werden.

Die „Standardschau des Werkbundes“ fand im großen, offenen Mittelteil der Westhalle der Messe statt, deren Raumhöhe über zwei Geschosse ging und die Tageslicht durch das lichtdurchlässige Dach empfing (Abb. 5–6).<sup>234</sup> Für die Ausstellungsarchitektur war Johannes Krahn beauftragt worden, ein Architekt, der

---

<sup>234</sup> Das Gebäude war teilweise in mehrere Geschosse unterteilt, auf denen ebenfalls ausgestellt wurde. Im Obergeschoss war eine Firmenschau aufgebaut, in der diverse Firmen ebenfalls Möbel für Wohnung und Büro zeigten, darüber hinaus auch Haushaltsgeräte, Öfen, Rundfunkgeräte, Matratzen, Teppiche und Textilien, aber auch Dinge wie Baustoffe, Werkzeuge und Fahrräder (Dr. St. 1949, S. 7). Außerdem wurden Kindermöbel und Spielzeug ausgestellt, wobei diesen Stücken eine besondere Erziehungsaufgabe zugesprochen wurde, „die angesichts der Verkitschung des Spielzeugs gar nicht ernst genug genommen werden“ könne (ebd., S. 7f.). Ebenfalls auf der Galerie wurden ein kleiner Festraum und ein Café eingerichtet, um sowohl die Möglichkeit zu Vorträgen, Modeschauen, Filmvorführungen und Konzerten zu bieten als auch den Besucher/innen „Gelegenheit zu erholsamer Pause während des Rundgangs“ zu gewähren (ebd., S. 8). Mit der Ausgestaltung dieser Teile der Ausstellung wurde der Architekt Karl Augustinus Bieber betraut, er übernahm auch die Beratung und künstlerischen Betreuung der Stände der Firmenschau (Meyer-Waldeck 1949, S. 128).

ein Jahr zuvor zusammen mit Rudolf Schwarz am Neuaufbau der Frankfurter Paulskirche beteiligt gewesen war, jenem Symbolbau früher deutscher Nachkriegsmoderne, dessen Fotografie die Schau *Deutsche Architektur seit 1945* eröffnete, die parallel zur Werkbund-Ausstellung in einer anderen Halle des Kölner Messengeländes gezeigt wurde (siehe Kapitel A.3.5.) Mit Krahn zusammen arbeiteten in der Ausstellung Karl Augustinus Bieber, ein Architekt der Wiener Werkbund-siedlung, und die Architektin Wera Meyer-Waldeck, eine ehemalige Bauhaus-Schülerin und eine der wenigen Frauen, die als Mitwirkende der großen Wohn(bau)-Ausstellungen in den 1950er Jahren genannt werden.

Da die Schau wegen einer vorhergehenden Belegung der Halle innerhalb weniger Tage aufgebaut werden musste, wurde eine Ausstellungsarchitektur entwickelt, die sich möglichst schnell installieren ließ (Meyer-Waldeck 1949, S. 127). Krahn hatte ein sogenanntes „Koordinatensystem“ aus zahlreichen Metallkabeln entworfen, die über die ganze Ausstellungsfläche verteilt vom Boden bis zu den Stahlträgern des Hallendachs senkrecht und schräg im Raum verspannt wurden. Sie bildeten das Gerüst für mehrere leichte Raumteiler, mit denen die große Halle in kleinere Bereiche untergliedert wurde. Die teils aus feinem Holzstabgewebe, teils aus Textilien zwischen die Metallkabel gespannten Paravents fungierten als Kojen, in denen die verschiedenen Möbelstücke präsentiert wurden, und verkörperten das Ideal der modernen Wohnung, in der nicht nur die Möbel leicht und beweglich sein sollen, sondern möglichst auch die Wände nur als temporäre Zwischenwände verstanden werden sollten, die nach Bedarf verrückt werden könnten. Die Raumteiler waren nur gerade so hoch, dass die Besucher/innen nicht darüber blicken konnten, und wurden in leicht geschwungenen Kurven aufgestellt, so dass sie die ausgestellten Exponate locker umrahmten und die Weite des Ausstellungsraums spürbar blieb. Auf den Boden der Halle wurden farbige Flächen in ebenfalls geschwungenen Formen aufgebracht, die wie Inseln den Untergrund für die Zusammenstellungen der Möbelstücke bildeten. Es war den Ausstellungsmacher/innen ein Anliegen, den weiten offenen Raum der Halle möglichst wenig zu verbauen, um eine Atmosphäre von „Leichtigkeit und Frische“ zu inszenieren, in der man sich „trotz der Trümmer und Ruinen“ wie auf einem „Karneval im Sommer“ fühlen sollte (Meyer-Waldeck 1949, S. 127).

Ausgestellt in der „Standardschau des Werkbundes“ waren Stühle, Sessel, Schreib- und Esstische, Betten, Sofas, Schränke, Regale und Küchenmobiliar, zum Teil als Einzelstücke, zum Teil als Arrangements präsentiert. Die gezeigten Mustermöbel waren als Prototypen für eine spätere industrielle Serienherstellung gedacht. Besondere Aufmerksamkeit erhielten in den Besprechungen der Ausstellung die Stühle sowie die diversen Klapp- und Verwandlungsmöbel, die so konstruiert waren, dass sie, falls sie gerade nicht gebraucht wurden, möglichst platzsparend verstaut werden konnten, oder dass sie unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten beinhalteten, die etwa je nach Tageszeit variiert werden konnten.<sup>235</sup> Die Zerlegbarkeit der Möbel sollte Fracht- und Lagerkosten in der zukünftigen Möbelindustrie verringern helfen (Grdanjski 2007, S. 238), vor allem waren die vielen Möbel (u. a. von Johannes Krahn, Gerhard Weber, Eduard Ludwig, Gustav Hassenpflug), die sich durch Umklappen von einem Gegenstand in einen anderen verwandelt ließen, insbesondere vom Sofa zum Bett, oder die sich schnell zusammenklappen und verstauen oder nach Bedarf als Anbausystem einfach erweitern ließen, aber auch eine Antwort auf die beengten Platzverhältnisse vieler Nachkriegshaushalte sowie deren ebenso finanziell enge Situation. Es wurden Möbel aus bestimmten Materialien vorgestellt, so etwa die Stücke aus geformtem Sperrholz von Vera Meyer-Waldeck, Alfons Leitl und Karl Augustinus Bieber und die Stahlmöbel von Günter Gottwald und Gerhard Weber (Mundt 1993, S. 14). Als Beispiel eines neuartigen Anbausystems wurde die von Otto Beringer entwickelte erste Serie der WK-Sozialwerk-Möbel (WKS 1) vorgestellt (Wichmann 1978, S. 156).

Die Ausstellung erfuhr viel Kritik. Aus Berichten über die Ausstellung geht hervor, dass viele der Besucher/innen in der Schau nicht das fanden, was sie sich unter gutem Wohnen vorstellten, von vielen wurden die Möbelzusammenstell-

---

235 Mehrfach – allerdings nicht nur lobend – erwähnt wird beispielsweise ein verwandelbarer fahrbarer Tee- und Nähtisch (Meyer-Waldeck 1949, S. 126f.). In einigen Besprechungen der Standardschau werden die Möbel Stück für Stück vorgestellt und besprochen, in vielen Fällen werden – immer unterschiedlich – einige herausgegriffen und ihre jeweiligen durch den/die Autor/in festgestellten Vorzüge oder Nachteile diskutiert. Wera Meyer-Waldeck, die eine ausführliche Betrachtung der Ausstellung für die Zeitschrift *Architektur und Wohnform* verfasste, war beispielsweise der Ansicht: „Am meisten Anlaß zur Diskussion geben die verschiedenen Modelle neuer Stühle.“ (Ebd., S. 123)

ungen als karg und trostlos empfunden.<sup>236</sup> Bemängelt wurde außerdem, dass das Gezeigte keineswegs ein Wohnen für Jedermann sei, sondern nur wenig mit der Realität der Besucher/innen zu tun hätte. Kritisiert wurde vor allem, dass es sich bei den gezeigten Möbelstücken vielfach noch um Prototypen, also um handwerklich hergestellte Erstmodelle handelte, deren serielle Herstellung zwar geplant war, die aber noch nicht im Handel erhältlich waren – und auch, wie Ines Herr feststellt, nur in Einzelfällen in Produktion gehen sollten (Herr 2000, S. 13).<sup>237</sup>

Neben den Einzelmöbeln und Möbelensembles erfahren in den Berichten über die Ausstellung vor allem auch die ausgestellten Küchen große Aufmerksamkeit. Besonders hervorgehoben werden zwei Küchen, die die staatliche Handels- und Gewerbeschule in Rheydt nach Entwürfen von Wera Meyer-Waldeck präsentierte. Gezeigt wurden unter anderem eine Arbeitsküche aus zweifarbig lackierten Hartfaserplatten und eine Wohnküche, die durch einen quergestellten, von beiden Seiten nutzbaren Schrank in Wohn- und Küchenraum unterteilt wurde (Meyer-Waldeck 1949, 1950).<sup>238</sup>

Zusammengefasst unter die Rubriken Kleidung, Mode, Erholung, Reise und Sport wurden des Weiteren diverse Gegenstände des alltäglichen Lebens ausgestellt (Deutscher Werkbund 1949a; vgl. auch Durth 2007, S. 235). In Vitrinen waren

---

236 Harsch formulierte etwa ein Autor der Zeitschrift *Bauen und Wohnen*, es sei „[d]ie alte Sünde des Richtungs-Formalismus, die sich auf der Kölner Werkbund-Ausstellung so verheerend auswirkte“, eine „vom Intellekt her gesteuerte Haltung“, bei der es vor allem darum ginge „immer und um jeden Preis alles anders zu machen, als es bisher gemacht wurde“ (Härle 1950, S. 11). Vgl. auch die Reflexion über die Ausstellung von Alfons Leitl (1949b).

237 Viele Berichte über die Ausstellung vertreten die Meinung, die Schau sei verfrüht, provisorisch und unausgereift gewesen. Im Deutschen Werkbund fühlte man sich unverstanden. Er sei „ein geistiges Prinzip: ‚[...] Wir wollten Grundsätze demonstrieren und keine Schau der Großartigkeiten.‘“ (zit. n. Grdanjski 2007, S. 238). Der Werkbündler Hans Eckstein resümiert später in der *werk und zeit*, dem offiziellen Organ des Deutschen Werkbunds: „Die Kölner Ausstellung konnte nicht glanzvoll werden. Was gezeigt wird, ist nicht immer das Beste, sondern oft nur das Bessere. Aber es ist ein Ansatz zum Guten und Richtigen, den es weiter zu verfolgen gilt. Mehr als den Weg zu bereiten und von neuem die Forderungen des Werkbundes zur Geltung zu bringen, ist im Augenblick kaum möglich. Man hätte wohl in zwei, drei Jahre eine imposantere Ausstellungen zeigen zu können. In diesem Augenblick aber war es wichtig, noch vor der Verwirklichung eines großen sozialen Wohnungsbaus zu versuchen helfend einzugreifen. Das entschuldigt viele Unvollkommenheiten des Unternehmens.“ (Eckstein 1949)

238 Außerdem findet „die kleine Wohnküche von Theo Lucas“ Erwähnung, die für „ihre sympathische Durchgestaltung“ gelobt wird (König 1949, S. 293), sowie eine Küche von Peter Trösser, der ähnlich wie Meyer-Waldeck, „in vorbildlicher Weise [...] die Trennung von Wohn- und Küchenraum“ löste (Meyer-Waldeck 1949, S. 126f.).

kleinere Haushaltsgegenstände ausgelegt. Außerdem waren zwei mehrere Meter hohe Konstruktionen aufgebaut, der „Tapetenturm“ der Arbeitsgemeinschaft der Kölner Tapetenhändler, und ein Turm zur Präsentation von Textilien (Vorhänge, Gardinen, Bett- und Tischwäsche), die in langen Bahnen daran herunter hingen.

Erst nachdem die Besucher/innen an den meisten Ausstellungsstücken vorüber gegangen waren, gelangten sie zum eigentlichen Hauptexponat der „Standard-schau“: der „Wohnung für das Existenzminimum“, einer kleinen Schauwohnung (Abb. 7). Entworfen hatten sie Jupp Ernst, einer der wichtigsten Gestalter der westdeutschen Nachkriegszeit, der sowohl als Grafiker und Industriedesigner wie auch als Architekt tätig war, und Josef Lucas, ein Architekt, der insbesondere mit seinen Kirchenbauten bekannt wurde. Ursprünglich hatte der Deutsche Werkbund geplant, mehrere „Kleinstwohnungen“ zu zeigen, die alle als temporäre Rauminstallationen in der Messehalle aufgebaut werden sollten. Eingerichtet mit „Mehrzweck und Verwandlungsmöbeln“ hätten sie das moderne Wohnen vorführen sollen, das in einem kurz vor der Ausstellung veröffentlichten Faltblatt als „Gegensatz zur üblichen ‚kompletten Garnitur‘ der Speise-, Herren- und Schlafzimmer“ angekündigt wurde (Deutscher Werkbund 1949a). Aus Kostengründen konnte dieses Vorhaben jedoch nicht umgesetzt werden (König 1949, S. 291), die „Wohnung für das Existenzminimum“ blieb das einzige Raumbeispiel, und der zunächst angedachte Titel der Ausstellung, *neue wohnung* wurde in *neues wohnen* geändert, „[u]m den Inhalt der Ausstellung begrifflich weiter zu fassen“ (Deutscher Werkbund 1949e, S. 1). Einen umso prominenteren Platz nahm die realisierte Schauwohnung in der programmatischen Ausrichtung der Ausstellung ein und dementsprechend viel Aufmerksamkeit erhielt sie auch in den Besprechungen der Ausstellung. An dieser Stelle wird sie nicht weiter vorgestellt, da ich mich ihr in Kapitel 4.1 ausführlich gewidmet habe.

#### A.3.4 „Formsammlung“

Für ein Verständnis des ‚neuen‘ Wohnens, das die Kölner Ausstellung zeigen wollte, sind noch ein weiterer Ausstellungsbereich sowie eine weitere, parallel gezeigte Ausstellung zu beachten, die insbesondere auch dem Wohnbeispiel sowohl bezüglich seiner Räumlichkeit als auch bezüglich der darin platzierten

Dinge einen spezifischen Kontext gaben: zum einen die sogenannte „Formsammlung“, zum anderen die Ausstellung *Deutsche Architektur seit 1945*.

Die „Formsammlung“ der Stadt Braunschweig war eine durch den Maler und Designer Walter Dexel über mehrere Jahre zusammengetragene Sammlung historischer Gebrauchsgegenstände, die für die Werkbund-Ausstellung zur Verfügung gestellt wurde und in der Messehalle als inhaltliche Rahmung der in der „Standardschau“ gezeigten Dinge präsentiert wurde. Die Zusammenstellung „vollendete[r] Formen des Hausrates aus allen Zeiten und Ländern“ (Meyer-Waldeck 1949, S. 123) wurde als „das gegebene Material“ für eine historische Schau erachtet, „die zeigt, daß die Werkbundgedanken, wenn auch nicht propagandistisch ausgesprochen, doch schon immer vorhanden und im echten Handwerk, entscheidend wirksam gewesen sind“ (Deutscher Werkbund 1949g, S. 47f.). Nach Werkstoffen gegliedert wurden historische Originalobjekte und Fotografien ausgestellt – man „beginnt mit den Urwerkstoffen Holz und Ton, zeigt weiter Steingerät, Metallgerät aller Art, Glas und schließt mit einer Sondergruppe Besteck“ – wobei übergreifend über die Ordnung nach Materialien explizit auf die Formzusammenhänge verwiesen wurde, „wie sie sich unabhängig von den Werkstoffen innerhalb der Formgeschichte ergeben haben“ (Deutscher Werkbund 1949g, S. 83).

Mit der Präsentation der „Formsammlung“ wurde eine spezifische Anleitung gegeben, wie die zeitgenössischen Möbelstücke der „Standardschau“ zu lesen waren: Die modernen Einrichtungsgegenstände und Alltagsdinge des Wohnens wurden als Fortführung einer quasi natürlichen Genese der Formen präsentiert; in den heutigen Dingen könne nun formgestalterisch umgesetzt werden, was „durch alle Zeiten hindurch bei den einzelnen Geräten in den besten Stücken der Epochen [...] sich als überzeitlich gültig herauskristallisiert“ habe (Dr. St. 1949, S. 7). „Dinge, die an sich gut sind, sind zeitlos gut und immer gut.“ (Schmitt 1949, S. 31) Den Dingen wurde einerseits eine Geschichte und damit gesteigerte Wertigkeit gegeben, während sie andererseits durch die Behauptung der Überzeitlichkeit eine Enthistorisierung erfuhren, die mit einer Aufladung der Gebrauchsgegenstände und ihrer Formen als ‚natürlich‘ einherging.

Durch die Verbindung mit handwerklich gefertigten Stücken wurde auf eine spezifische Bewertung der neuen, für eine industrielle Massenfertigung entworfenen Wohngegenstände abgezielt. Das Handwerk erhielt eine scheinbar nicht weiter erklärungsbedürftige Qualität, die sich nun in den Industriegütern fortsetzen könne, vorausgesetzt diese orientierten sich auf die richtige Art und Weise an den Maßgaben guter Handwerkskunst. Dabei dürfe auf keinen Fall versucht werden, das Handwerk in den industriellen Herstellungsprozessen einfach nachzuahmen, das Ergebnis wäre „Charakterlosigkeit“ (Ernst 1949, S. 24) bzw. „ein klägliches Surrogat“ (Schmitt 1949, S. 35), stattdessen sei es „das Bemühen des Werkbundes [...], die Arbeit der Maschine ehrlich zu machen“ (Ernst 1949, S. 24).

Die Aussagen, die sich zur Präsentation der „Formsammlung“ in der Werkbundschau finden lassen, betonen eine scheinbar naturgegebene Qualität handwerklicher Arbeit, die in industriellen Herstellungsprozessen zwar nicht gleichermaßen erreicht werden könne: „Gewiß, der innere Reichtum einer handwerklichen Arbeit ist das Ergebnis des Zusammenwirkens einer innigen Beziehung zum Werkstoff, zum Werkzeug, zur seelischen Substanz des Schaffenden und seiner Bindung an einen mitempfindenden Auftraggeber. So angefüllt mit differenzierten Beziehungen kann das Erzeugnis der Maschine nicht sein.“ (Ebd.) Das müsse aber kein Mangel sein, vielmehr könne das „Erzeugnis der Maschine“ „im Verhältnis zur handwerklichen Arbeit neutraler“ sein, eine Neutralität, die als „wahr“ beschrieben wird (ebd.). Die Sammlung historischer Gebrauchswaren als Kontextualisierung der zeitgenössischen Möbelstücke und Alltagsgegenstände in der Ausstellung diene einer Authentifizierung der modernen Stücke, die durch das spezifische Display der Ausstellung in eine Genealogie ‚natürlicher‘ und ‚wahrer‘ Formen gestellt wurde.<sup>239</sup>

### A.3.5 Deutsche Architektur seit 1945

Das ‚neue‘ Wohnen, das der Deutsche Werkbund anhand von Einrichtungs-

---

239 Ähnliche naturalisierende ‚Beweise‘, dass bestimmte Formgestaltungen alltäglicher Gebrauchsgegenstände ‚richtig‘ und ‚gut‘ sind, finden sich auch in anderen Werkbundmedien, so etwa in dem *Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute* von Clara Menck (1958), in dem die ‚guten‘ Dinge ebenfalls über eine spezifische Anordnung und Zusammenstellung mit historischen Gegenständen, Kunstwerken und Naturmaterialien als gültig authentifiziert werden (Ochs 2018).

ensembles, Alltagsdingen und der kleinen Schauwohnung in der Messehalle vorführte, stand in Verbindung mit zwei weiteren Ausstellungen, die zeitgleich zur Werkbundschau in Köln gezeigt wurden: *Deutsche Architektur seit 1945* und *Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart*. Wenn auch keine dieser beiden Ausstellungen hier im Detail analysiert werden kann, so soll doch wenigstens die erstgenannte, von einer Architekten-Jury zusammengestellte Schau, die in einem weiteren Gebäude der Kölner Messe zu sehen war, hier kurz berücksichtigt werden, da sie für das Verständnis der Wohnpräsentation in der Werkbund-Ausstellung wesentlich erscheint.<sup>240</sup>

Die Wohnausstellungen in den 1950er Jahren zeigten oftmals nicht nur Möbel, beispielhafte Innenraumausstattungen und Gebrauchsgegenstände, sondern machten auch den Bau des Hauses, sowohl bezüglich des Materials als auch bezüglich ästhetischer Fragen zum Thema. In Köln machte die Ausstellung *Deutsche Architektur seit 1945* als Zusammenstellung von Fotografien, Grundrissen, Zeichnungen und Schaubildern die Besucher/innen mit verschiedenen modernen Bauten bekannt, die in den ersten Nachkriegsjahren in Deutschland errichtet worden waren. Der Wohnbau war hier eines von mehreren Themen, die Ausstellung befasste sich mit Gebäuden aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen. Zu etwa je einem Viertel wurden Exponate zum Thema Wohnungsbau, Städtebau, Bauten für Kultur, Erziehung und Erholung sowie Bauten der Wirtschaft ausgestellt.<sup>241</sup> Die innerhalb dieser Schau vorgestellten Bauten der

---

240 Zur Jury der Ausstellung *Deutsche Architektur seit 1945* zählten: Otto Bartning, Egon Eiermann, Werner Hebebrand, Alfons Leitl, Georg Leowald, Rudolf Lodders, Franz Meunier, Peter F. Noecker, Rudolf Schwarz, Otto-Ernst Schweizer, Hans Schwippert und Robert Vorholzer. Diese Namen finden sich ebenso wie eine Liste der Personen, die den Arbeitsausschuss der Ausstellung bildeten, im Katalog der Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* (Deutscher Werkbund 1949g, S. 5–7). Im Arbeitsausschuss der Ausstellung *Deutsche Architektur seit 1945* waren: Max Adenauer (Beigeordneter), Karl Brand (Regierungsbaumeister), Toni Feldenkirchen, Josef Haubrich (Stadtverordneter), Erich Hermann (Architekt), Alfons Leitl (Architekt), August Lentzen (Oberverwaltungsdirektor), Peter F. Noecker (Architekt), Hans Schmitt (Leiter des Nachrichtenamts der Stadt Köln), Ferdinand Schunck (Stadtverordneter), Rudolf Schwarz, Carl Schweyer (Beigeordneter), Hermann Josef Taepfer (Direktor der Messe- und Ausstellungs-Ges.m.b.H.), Walter Tralau (Baudirektor). Zur Planung der Architekturausstellung vgl. Deutscher Werkbund 1949d; Deutscher Werkbund 1949h; zu einer Beschreibung und Bewertung der Ausstellung vgl. Schmitt-Rost 1949.

241 Darüber hinaus umfasste diese Ausstellung eine Abteilung zu Kunsthandwerk, die im Auftrag der Stadt Köln von der Redaktion und dem Mitarbeiterkreis der Zeitschrift *Baukunst und Werkform* unter Mitarbeit des Kölner Handwerks und der Kölner Handwerkskammer

hauptsächlich zur jüngeren Generation gehörenden Architekten wie Otto Bartning, Richard Döcker, Egon Eiermann, Rudolf Schwarz, Otto Ernst Schweizer und Hans Schwippert wurden in eine direkte Traditionslinie mit dem Neuen Bauen der 1920er Jahre gestellt. In ihrem Schaffen sah man den Beweis, „daß das Erbe der VAN DE VELDE, MIES VAN DER ROHE, PETER BEHRENS, BRUNO TAUT nicht vertan wurde!“ (Deutscher Werkbund 1949a)

Den entsprechenden programmatischen Auftakt der Architektur-Schau bildeten – als Beispiel einer notwendigen wie gelungenen Fortführung der Anliegen der Architektur-Moderne der 1920er Jahre – großformatige Abbildungen des modernen Innenraums der Frankfurter Paulskirche, die unter der Leitung des Architekten Rudolf Schwarz zum Anlass des hundertjährigen Gedenktags der Frankfurter Nationalversammlung wiederaufgebaut worden war (Falser 2007; Durth 2007, S. 235). Mit dem doppelten Bezug auf deutsche Nationalgeschichte zum einen und zum anderen einer Formensprache, die eine klare Linienführung und die Maßgabe des Schlichten betonte, fungierten die Fotografien dieses Baus in der Ausstellung als aussagekräftiges Beispiel einer architektonisch-ästhetischen Selbstdarstellung der jungen BRD. In der Zeitschrift *Baukunst und Werkeform* wird in einer Besprechung der Ausstellung deren Bemühen um einen Anschluss an die modernistische Architektur der 1920er Jahre betont, wobei die NS-Zeit zugleich als Unterdrückung und als Zeit einer geistigen Reifung verstanden wurde, aus der die Architekten nun ihre neuen Werke schöpfen könnten: „Es zeigt sich, daß der Rückzug in die Verborgenheit keine Erschlaffung, vielmehr eine Klärung und Intensivierung bewirkt hat, und es ist nunmehr klar geworden, daß es sich nicht um eine ‚Richtung‘ unter anderen, sondern um das einzig gültige Bauen unserer Zeit handelt, neben dem alles andere bedauerliche Ausflucht oder belanglose Mode ist.“ (Zit. n. Durth 2007, S. 235) Der Verweis auf die Architekten des Neuen Bauens, die nicht nur namentlich aufgelistet, sondern durch Großbuchstaben unübersehbar gemacht wurden, diente der Vergewisserung, dass man nach

---

ausgerichtet wurde. In dieser Abteilung wollte man die „nüchternen Gegenstände des alltäglichen Bedarfs“, die in der „Standardschau des Werkbundes“ gezeigt wurden, um „die Welt der schönen Dinge“ ergänzen, „die moderne Kunsthandwerker aus echter Werkbundgesinnung heraus gestaltet haben“ (Dr. St. 1949, S. 8). Zu sehen waren hier u. a. Webarbeiten, Stickereien, Töpferwaren, Metallarbeiten, Mosaik, Glasgemälde und Buchbindearbeiten.

Krieg und Nationalsozialismus ein modernes Bauen fort- und weiterführen könne, und der Erlaubnis, nun nicht mehr nur allein von einem „Bauen“, sondern vom „Bauen als Kunst“, von „Baukunst“ und damit endlich „wieder von Architektur sprechen zu dürfen“ (Leitl 1949a, S. 36), womit auch eine Distanzierung von modernistischen Gebäuden, die während des Nationalsozialismus entstanden waren, möglich schien.

Gezeigt werden sollte, was an moderner Architektur seit Kriegsende in Deutschland bereits entstanden war, wobei betont wurde, dass die vorgestellten Architekturen der ersten Nachkriegsjahre, die ja auch „aus der Bedrängnis eines zerstörten Landes entstanden“ seien, nicht als bloße „Zeugnisse engster materieller Gebundenheit“ zu verstehen waren, sondern dass man begreifen müsse, dass „Architektur nicht ein Ergebnis wirtschaftlichen Wohlergehens ist, sondern ein Zeugnis des Geistes“ (ebd.).<sup>242</sup> Die jüngste Vergangenheit erscheint nicht nur hier, sondern wie in vielen Reden und Texten der Nachkriegsjahre, die zum Bauen und Wohnen verfasst wurden, größtenteils als eine schwere Zeit, die viel Not und Elend mit sich gebracht hatte, aus der Deutschland aber als geläuterte Nation hervorging, die nun allerdings großen Nachholbedarf an Bildung und Erziehung bezüglich Architektur und Design, genannt Formgebung, hatte.

---

242 Nachdem die Exponate von *Deutsche Architektur nach 1945* in Köln gezeigt worden waren, wurde ein Teil der Schau als Wanderausstellung unter dem Titel *Deutschland baut* in München und danach als *neues BAUEN. Planschau der Werkbund-Ausstellung Köln* in Berlin gezeigt. Die im Kölner Katalog veröffentlichten Gedanken Alfons Leitls zum Bauen nach 1945 wurden auch auf dem Faltblatt, das zu der Berliner Schau gedruckt wurde, aufgenommen (Deutscher Werkbund 1949b).

## B Ausstellung *Wie wohnen?*, Stuttgart 1949/50

Ein halbes Jahr nach der Wohnausstellung des Werkbunds in Köln wurde im Dezember 1949 die Ausstellung *Wie wohnen?* im Landesgewerbemuseum Stuttgart eröffnet (Abb. 9–12).<sup>243</sup> Sie war dort zunächst vom 2. Dezember 1949 bis zum 31. Januar 1950 zu sehen und wurde anschließend noch bis in den Februar hinein verlängert.<sup>244</sup> Veranstaltet wurde diese Ausstellung von den Landesgewerbeämtern Stuttgart und Karlsruhe in ihrer Eigenschaft als staatliche Gewerbeförderungsstellen, gemeinsam mit der Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen<sup>245</sup> und dem Deutschen Werkbund. Es war eine umfangreiche Schau, die „alles [...], was zum Wohnen gehört, also den Bau mit allen seinen Einzelheiten, die Möbel und den Hausrat“ zeigen sollte (o. V. 1949b). Präsentiert wurden Baumaterialien und Informationen zu Bautechniken, insbesondere konkrete Maßnahmen zur Rationalisierung und Verbilligung des Bauens, daneben Möbel, Haushaltsgegenstände sowie mehrere eingerichtete Schauwohnungen.<sup>246</sup> Die Frage im Titel der

---

243 Diese Ausstellung wird berücksichtigt bei: Albrecht 2020, 128–141, 2008b; Grdanjski 2007; Wagner-Conzelmann 2007a; Günther 1994, S. 24–26; Oestereich 2000b, S. 69, 278, 303. Zur Ausstellung ist ein Katalog in zwei Auflagen erschienen (Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1949b; Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1950).

244 Nachdem die Ausstellung im Winter 1949/50 für einige Wochen im Landesgewerbemuseum in Stuttgart zu besichtigen war, wurde sie im Sommer 1950 (16.6.–9.7.1950) etwas erweitert in der Städtischen Ausstellungshalle Karlsruhe ein weiteres Mal gezeigt (o. V. 1950e). In Karlsruhe fand auf demselben Gelände gleichzeitig die *Badische Leistungsschau* statt, eine Ausstellung der badischen Industrie, des Handwerks und der Landwirtschaft. Beide Ausstellungen konnten mit einem gemeinsamen Eintritt besichtigt werden. Die Ausstellung *Wie wohnen?* umfasste in Karlsruhe circa 3000 qm, zur Ausstellungsfläche in Stuttgart konnten keine verlässlichen Angaben gefunden werden (Landesgewerbeamt Karlsruhe 1950).

245 Die Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen war 1947 als öffentlich-rechtliche Stiftung durch die Landesregierung Württemberg-Baden gegründet worden, um „dem sich schon bald nach Kriegsende regenden Wiederaufbauwillen neue Wege in Planung, Konstruktion und Bauausführung zu weisen und unter den gegebenen Schwierigkeiten von Finanzierung und Baustoffbeschaffung allen Wissenschaftlern und Praktikern durch Versuche und Entwicklungsarbeit Anregungen zu geben“ (o. V. 1958b, S. 48), bzw. mit dem in der Satzung festgehaltenen Zweck der „Untersuchung aller Probleme zur Behebung der Raumnot und zur Umstellung des Bauwesens auf neuzeitliche Fertigungsverfahren“. Diese Aufgabe der Stiftung findet sich unter den Informationen zur Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen auf der Website des Landesarchivs Baden-Württemberg. Dokumente zur Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen können im Landesarchiv Baden-Württemberg Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart, EA 2/503 Innenministerium, Abteilung V: Baurecht, Städtebau, Wohnungswesen eingesehen werden.

246 Angaben zu den Beteiligungen an der Ausstellung lassen sich einem Ausstellerverzeichnis entnehmen (Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1949a) und den

Ausstellung sollte signalisieren, dass die Schau nicht absolute Antworten geben, sondern in allen diesen Bereichen zu Veränderungen anregen wollte.

Nachdem die Kölner Werkbundschau als verfrüht und unausgereift kritisiert worden war, standen der Stuttgarter Ausstellung mehr finanzielle Mittel, mehr Vorbereitungszeit und eine stärkere Unterstützung durch die Industrie zur Verfügung. Für den Deutschen Werkbund war *Wie wohnen?* eine wichtige Gelegenheit, sein Ansehen, das nach der Kölner Ausstellung gelitten hatte, wieder zu verbessern. Die längere Vorbereitungszeit und die staatliche Beteiligung an der Stuttgarter Ausstellung wurden positiv zur Kenntnis genommen und gelobt (König 1950, S. 75).

## B.1 Programmatik und politische Ausrichtung der Ausstellung

Die Ausstellung präsentierte sich als politische Veranstaltung für Fragen des Wiederaufbaus. Die Redebeiträge zur Eröffnung der Ausstellung, die von mehreren Bundes- und Landespolitikern aus den Bereichen Wirtschaft und Wiederaufbau gehalten wurden, machten auch hier deutlich, wie sehr die Wohnausstellungen als politisch relevante Unternehmungen verstanden wurden.<sup>247</sup>

---

Katalogen zur Ausstellung (Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1949b; Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1950). Daraus geht hervor: Der Deutsche Werkbund wurde durch Mia Seeger, Vorstandsmitglied des Deutschen Werkbunds Württemberg-Baden vertreten. Die Architekten Egon Eiermann, Professor der Technischen Hochschule in Karlsruhe, und Otto Haupt, Professor der Technischen Hochschule und Direktor der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe, fungierten als Berater in der Realisierung der Ausstellung. Des Weiteren waren an der Vorbereitung und Umsetzung der Ausstellung unter anderem beteiligt: Albert Pflüger, Präsident des Landesgewerbeamts Stuttgart, Joseph Alfons Thuma, Regierungsdirektor und Stellvertreter des Präsidenten des Landesgewerbeamtes Stuttgart, Hermann Brenner, Architekt und Geschäftsführer der Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen in Stuttgart, Gustav Schleicher, Oberbaurat und Leiter der Beratungsstelle für das Baugewerbe beim Landesgewerbeamt Stuttgart, Otto Graf, Bauingenieur und Professor an der Technischen Hochschule Stuttgart, Alfons Nauerz, Ingenieur am Landesgewerbeamt Stuttgart, Herrmann Reiher, Leiter des Institutes für technische Physik, Stuttgart, Gustav Schleicher, Leiter der Beratungsstelle für das Baugewerbe im Landesgewerbeamt Stuttgart, Rudolf Schnellbach, späterer Direktor des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe, für den Ausstellungsbereich Möbel und der Designer Wilhelm Wagenfeld für den Ausstellungsbereich Hausrat.

<sup>247</sup> Zur Eröffnung im Vortragssaal des Landesgewerbeamtes Stuttgart sprachen der Wirtschaftsminister und stellvertretende Ministerpräsident von Württemberg-Baden, Hermann Veit, der Ministerpräsident von Württemberg-Baden, Reinhold Maier, der Präsident des Württembergisch-Badischen Landtages, Wilhelm Keil, der Bundesminister für den Wiederaufbau, Eberhard Wildermuth, der Regierungsdirektor und stellvertretende Landesdirektor für

Die einleitenden Texte im Katalog der Ausstellung,<sup>248</sup> die vom Präsident des Landesgewerbeamtes Stuttgart, Albert Pflüger, und seinem Stellvertreter und Regierungsdirektor, Joseph Alfons Thuma, verfasst wurden, beschreiben eine notwendige Beschäftigung mit dem Wohnen als zwingendes Ergebnis der Kriegszerstörungen, die auch in diesen Texten wie ein über Deutschland hereingebrochenes Unheil erscheinen (Pflüger 1949; Thuma 1949). Die Schaffung von Wohnraum wird als Zentrum eines deutschen Neuanfangs formuliert, auf dessen erste, durch die Bevölkerung geleisteten Schritte man nun aufbauen wollte – mit einer Ausstellung, die zeigen sollte, wie durch neue bautechnische Entwicklungen der Wohnungsbau rationalisiert, beschleunigt und verbilligt werden könne und wie man in den kleinen Wohnungen der Neubauten mit entsprechenden Einrichtungsgegenständen „behaglich“ und „für jedermann erschwinglich“ wohnen könne (Pflüger 1949, S. 7).

Dabei sollte es in erster Linie um die städtische Kleinwohnung gehen. Denn auch wenn das Einfamilienhaus „zu Recht“ „der Wunschtraum vieler“ bliebe, würden „[v]iele, vor allem in den Städten, [...] in der Kleinwohnung leben, gewollt oder ungewollt. Hier erhebt sich besonders die Frage nach dem neuen Wohnethos.“ (Thuma 1949, S. 9.) Mit diesem „neuen Wohnethos“ war auch hier nicht nur ein ‚neues‘ Wohnen nach den Kriegszerstörungen gemeint, sondern ebenso ein die „bürgerliche Garnitur des 19. Jahrhunderts mit seinen ‚repräsentativen Pflichten““ (Haupt 1950, S. 16) endlich hinter sich lassendes Wohnen. Thuma stellt in seinem Katalogtext dazu eine Reihe suggestiver Fragen:

---

Wirtschaft und Verkehr in Karlsruhe, Eduard Emele, der Oberbürgermeister von Stuttgart, Arnulf Klett, und der Präsident des Landesgewerbeamtes Stuttgart, Albert Pflüger (Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1949b, S. 1–4).

248 Der von Heinz Löffelhardt bearbeitete Katalog war weder ein Führer durch die Ausstellung, noch bildet sich in dieser eher broschürenartigen Publikation die Ausstellung ab. Versammelt sind in einem Textteil mehrere programmatische Artikel, danach folgt ein Bilderteil, der nach folgenden Themenbereichen angeordnet ist: Bautechnik und Planungen; Stühle, Sessel, Liegen; Tische, Schränke, Einrichtungen; Küchen; Dekorationsstoffe, Drucke, Tischdecken; Bodenbeläge; Uhren; Gebrauchskeramik und Porzellan; Künstlerische Keramik; Glasgeräte und Gläser; Bestecke; Metallgefäße und -geräte; Drechsler- und Korbflechterarbeiten. Der Katalog ist in zwei Auflagen erschienen, die sich in ihrer Gestaltung sowie in der Zusammenstellung der Texte etwas unterscheiden (Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1949b; Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1950). Die zweite Auflage wurde ergänzt und neu gestaltet. Einige Texte finden sich in beiden Auflagen, andere nicht.

„Sollte es im Zeitalter von der Technik nicht möglich sein, in wenig, sinnvoll eingerichteten Räumen mindestens soviel Wohnraum und Bequemlichkeit zu haben als in den vielen, für jeden Zweck gesonderten Räumen der Wohnung früheren Geschmacks? Ist es nicht der Erwähnung wert, ob wir all das Geld, das wir in die vielräumige Wohnung und in prunkhafte Möbel von gestern stecken, nicht besser in einer formguten und weitgehend technisierten Kleinwohnung anlegen sollen?“ Er räumt allerdings ein, dass diese Fragen „nicht allgemein zu beantworten“ wären, da „im Wohnen [...] zuviel Individuelles [steckt], vom Ethos bis zum Geldbeutel“ (Thuma 1949, S. 9).

Von der Schwierigkeit, dass zwar das Bauen rationalisiert, also standardisiert werden sollte, jedoch das Wohnen unbedingt als etwas Individuelles zu betrachten und wertzuschätzen sei, spricht auch der Katalogbeitrag „Bautechnik und Wohnungsbau“, den der Geschäftsführer der Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen, Hermann Brenner, und der Leiter der Beratungsstelle für das Baugewerbe beim Landesgewerbeamt Stuttgart, Gustav Schleicher, zusammen verfasst haben. Sie betonen die Notwendigkeit, nicht einzelne kleinere Wohnhäuser, sondern „große zusammenhängende Wohnungsbauten mit jeweils mehreren hundert Wohnungen“ zu erstellen, also seriell zu planen und zu bauen, dabei aber zu beachten, dass das Wohnen, das in diese Entwürfe des sozialen Wohnbaus hinzudenken wäre, „etwas total anderes“ sei als das Bauen, nämlich „als Ziel etwas Rein-Individuelles anstrebt und sich einer menschenunwürdigen Gleichmacherei widersetzt“ (Brenner/Schleicher 1949, S. 11). In die zweite Auflage des Katalogs wurde nach diesem Text ein Beitrag des Architekten Otto Völckers aufgenommen, der unter seinen Titel „Die rationale Wohnung“ schreibt: „Vor dieser Überschrift könnte man zurückschrecken und fragen, sollen wir denn nun auch die Wohnung, die doch einen innersten Bezirk unseres menschlichen Daseins bedeutet, mit kalter ‚Ratio‘ ausdividieren?“ Angesprochen wird hier das Verständnis des Wohnens als intimisierter Konstruktionsraum des modernen, sich als Individuum begreifenden Subjekts, das, darum bemühen sich die Wohnlehrmedien durchgehend, mit den vorgeschlagenen, sich an den Maßgaben des sozialen Wohnbaus orientierenden Wohnungsentwürfen keinesfalls in Frage gestellt werden sollte – eine Aufgabe, die sich als nicht einfach erwies, vor allem

vor dem Hintergrund der Kritiken am sozialen Wohnbau, dem eine Vermassung der Gesellschaft vorgeworfen wurde. Völckers beschwichtigt, Rationalisierung heiße „im Hinblick auf die Wohnung nur soviel wie: den gesunden Menschenverstand [...] walten lassen“ (Völckers 1950, S. 7). Statt um Gleichmacherei gehe es darum, „das Wohnen so angenehm und reibungslos wie möglich zu gestalten und besonders der Hausfrau das Leben zu erleichtern [...] Wir wollen also die Wohnung nicht vernüchtern und veröden; im Gegenteil: wir wollen sie durch genaues Durchdenken aller Wohnvorgänge und entsprechende Gestaltung schön und erfreulich machen.“ (Ebd.) Er beantwortet auch die Frage, die die Ausstellung in ihrem Titel bewusst offen gelassen hatte, mit den abschließenden Sätzen: „Die Antwort auf die Frage ‚Wie wohnen?‘ kann schließlich nur lauten: ‚Besser wohnen! Gut wohnen!‘“ (Ebd., S. 9)

Der reduzierten Ästhetik des modernen Wohnens, das in Köln viele Besucher/innen als karg und trostlos empfunden hatten, bemühten sich die Gestalter/innen der Stuttgarter Ausstellung mit bildräumlichen Arrangements zu begegnen, die einladender und gemütlicher wahrgenommen werden sollten. So entschied man sich bei dem Plakat für eine Gestaltung, die dem halbabstrakten modernistischen Kölner Raumentwurf, der Innen- und Außenraum direkt miteinander verbunden hatte, sowohl motivisch als auch in seiner Ästhetik quasi diametral gegenüberstand: Das von Hanns Lohrer gestaltete Plakat zeigt einen aus wenigen Strichen skizzierten, großformatig ins Bild gesetzten und über das Format des Plakats hinausreichenden einfachen Holzküchenstuhl, auf dem sich eine schwarze Katze auf einem roten Kissen mit weißen Punkten zusammengerollt hat (Abb. 9). Dieser Stuhl war, wie Nicola von Albrecht erläutert, ein um 1930 entworfenes Möbel von Adolf Schneck, einem Architekt und Möbelgestalter, dessen Entwürfe sowohl in den Wohn- und Möbelausstellungen der 1920er Jahre als Beispiele guter Einrichtungsgegenstände gezeigt wurden als auch den nationalsozialistischen Gestaltungsvorgaben genügten und in die Deutsche Warenkunde von 1939 aufgenommen wurden (Albrecht 2020, S. 138).

Allerdings blieb das fast kitschige Sessel-Motiv, mit dem nicht nur das Plakat, sondern auch Postkarten bedruckt waren, die die Ausstellung ankündigten, in den

Medien der Ausstellung visuell nicht unkommentiert. Mit der Titelfotografie des Ausstellungskatalogs wurde es um eine absolut moderne Sesselinszenierung ergänzt: Im Lichtkegel eines Scheinwerfers hatte der Fotograf Franz Lazi den Vostra-Chair aufgenommen (Abb. 10). Dieses Sitzmöbel mit der Typenbezeichnung 654 W war ein Entwurf des dänischen Designers Jens Risom aus dem Jahr 1941 für die mit ihm als Chefdesigner gegründete Hans G. Knoll Furniture Company. Hans Knoll, der 1938 in die USA ausgewandert war, überließ die Lizenz für diesen Sessel nach 1945 seinem in Deutschland tätigen Vater Walter Knoll als Unterstützung für den Wiederaufbau der deutschen Möbelproduktion.<sup>249</sup> Risoms Entwurf war aber nicht einfach nur modern. Er verkörperte vor allem zweierlei: Seine niedrige Sitzhöhe und seine dem Körper angepasste, leicht geschwungene Form versprachen ein angenehmes und entspanntes Sitzen. Die Verwendung von Gurten aus Militärbeständen, die zur Bespannung des hölzernen Gestells verwendet worden waren, führte vor, wie in Zeiten knapper materieller Ressourcen ‚einfach‘ aber ‚modern‘ produziert bzw. gewohnt werden konnte.

## B.2 Aufbau und Gestaltung der Ausstellung

Die Gestaltung der Ausstellung, die in einem 1944 durch Bomben schwer beschädigten, aber trotz der Zerstörungen als Ausstellungsort genutzten, repräsentativen historistischen Museumsbau aufgebaut wurde,<sup>250</sup> lag bei Herbert

---

249 Das Werkbundarchiv – Museum der Dinge in Berlin stellte dieses Möbelstück als „Ding des Monats“ im April 2018 auf seiner Webseite mit einigen Informationen zu seiner Geschichte vor (<https://www.museumderdinge.de/ding-des-monats/vostra-sessel>, 13.3.2023).

250 Der repräsentative Bau des Landesgewerbemuseums (heute: Haus der Wirtschaft), der am 6. Juni 1896 mit einer *Ausstellung für Elektrotechnik und Kunstgewerbe*, zu deren Eröffnung auch König Karl I von Württemberg zugegen war, eröffnet worden war, hatte die Mustersammlung der Königl. Centralstelle für Gewerbe und Handel übernommen und der Sammlung und Präsentation ‚vorbildlicher‘ Industrieprodukte und Gegenstände des Kunstgewerbes gedient. Die Ausstellung zur Frage des Wohnens 1949 fand also in einem Gebäude statt, dessen Geschichte zugleich die der Gewerbeförderung des Königreichs Württemberg war. Allerdings konnte das Landesgewerbeamt erst nach dem Zweiten Weltkrieg die Gewerbeförderung, die während der beiden Kriege den Anforderungen der Kriegswirtschaft unterstanden hatte, wieder als selbständige Aufgabe übernehmen. Befristete Ausstellungen mit Vorbildsammlungen wurden wieder veranstaltet, jedoch mussten die Sammlungsbestände wegen durch die Kriegszerstörungen entstandenen Unterbringungsprobleme im eigenen Haus an das württembergische Landesmuseum übergeben werden. Zur Geschichte der Landesgewerbeförderung in Baden-Württemberg vgl. Reuss o. J. Zur Institution des Gewerbemuseums und zu seinem Gebäude vgl. Fecker o. J.

Hirche, einem Architekt und Formgestalter, dessen Entwürfen jene sachliche, zurückhaltende und dabei gleichzeitig elegante Ästhetik zugesprochen wurde, mit der sich die junge BRD präsentieren wollte (Albrecht 2020, insb. S. 128–142). Hirches Arbeit stand für Design, das die Entwicklungen der Vorkriegsmoderne in die Nachkriegszeit weiterzutragen versprach.<sup>251</sup>

Die Ausstellung bestand aus drei umfangreichen Abteilungen auf drei Etagen. Im Erdgeschoss wurde die „Schau neuzeitlicher Baustoffe und Bauweisen“ gezeigt, eine Präsentation der Techniken und Materialien im Wohnungsbau. Zu sehen waren hier unter anderem kleine Stücke von Wand-, Decken- und Dachkonstruktionen, die nebeneinander aufgestellt waren und die Besucher/innen über die neuesten bautechnischen Entwicklungen und Materialien informieren sollten, darunter insbesondere verschieden Betonbauverfahren und Fertigteilbau (Schmidt 1950, S. 13; Pflüger 1949, S. 6). Außerdem konnten kleinere Baumaschinen und Geräte besichtigt werden, die zur Visualisierung des rationalisierten Wohnbaus aufgestellt worden waren (Pflüger 1949, S. 6). Ebenfalls thematisiert wurden Grundrissplanungen. Verständlich werden sollte, mit welchen Techniken, Materialien und Maschinen der städtische Wohnbau des Wiederaufbaus beschleunigt und verbilligt werden könnte.

Im ersten Obergeschoss des Gebäudes befand sich die Möbelausstellung. Für diesen Teil der Ausstellung hatten das Wirtschaftsministerium Württemberg-

---

251 Hirche hatte 1930–1933 bei Wassily Kandinsky und Ludwig Mies van der Rohe am Bauhaus in Dessau und Berlin studiert, war danach Mitarbeiter von Mies van der Rohe und Lilly Reich geworden, arbeitete später bis 1945 bei Egon Eiermann und war ab 1948 unter der Leitung von Hans Scharoun an den Aufbauplanungen für Berlin beteiligt. Ab 1948 lehrte er als Professor an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-Weißensee, ab 1952 an der Staatlichen Akademie für bildende Künste Stuttgart. 1950 wurde er Mitglied im Deutschen Werkbund, 1961 trat er dem Rat für Formgebung bei. Nach *Wie wohnen?* war Hirche an weiteren Ausstellungen beteiligt, die die Räume und Dinge des modernen Wohnens präsentierten, unter anderem am Ausstellungsstand des Amts für Bildende Kunst und des Deutschen Werkbunds Berlin auf der *Deutschen Industrieausstellung* 1950 in Berlin, der Ausstellung *Gute Industrieform* 1952 in Mannheim, der Abteilung „Bauen + Wohnen“ auf der *Landesausstellung* 1955 in Stuttgart, auf der *Interbau* Berlin 1957, wo mehrere von ihm eingerichtete Musterwohnungen zu sehen waren, auf der *Triennale* in Mailand 1957, und auf der *Weltausstellung* in Brüssel 1958. Hirches Mitarbeiter in der Gestaltung der Ausstellung in Stuttgart 1949 war Eberhard Zeidler (Pütz 1950a, S. 2f.). Zu Hirches Schaffen gab es im Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin vom 21. Mai bis zum 25. Oktober 2010 eine sehr informative, von Nicola von Albrecht kuratierte Ausstellung (Albrecht 2020). Vgl. zu Hirche außerdem Landesgewerbeamt Stuttgart 1978.

Baden, die Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen und der Deutsche Werkbund Ende 1948 einen Wettbewerb „zur Erlangung von Entwürfen für einfache, raumsparende Möbel“ ausgeschrieben, wobei die preisgekrönten Entwürfe als vom Staat finanzierte Musterstücke in der Ausstellung der Öffentlichkeit vorgeführt werden sollten (König 1950, S. 75). Dem Wettbewerbsaufruf waren zahlreiche Einsendungen gefolgt, wobei laut eines Artikels der Zeitschrift *Architektur und Wohnform* nur wenige „wirklich in die Zukunft weisenden Lösungen“ eingereicht worden waren (ebd.). Für die Präsentation wurden die ausgewählten Wettbewerbsbeiträge durch weitere Einrichtungsgegenstände ergänzt, die erst nach dem Wettbewerb fertig geworden waren, und solchen, die bereits serienmäßig hergestellt wurden (ebd.). Die „neuen“ Modelle, also die aus dem Wettbewerb hervorgegangenen Entwürfe, wurden zusammen mit den „bewährten“, den serienmäßig hergestellten und bereits käuflichen Möbeln vor weißen Wänden aufgestellt. Beschriftungen mit Angaben zu Entwerfer/innen Hersteller/innen und Preisen der gezeigten Stücke sollten die Einrichtungsgegenstände bereits während des Ausstellungsbesuchs auf die Integrierbarkeit im eigenen Leben überprüfbar machen (ebd.; S. 75; Pütz 1950a, S. 2f.; Schmidt 1950, S. 13).<sup>252</sup> Ein Schwerpunkt wurde auf wandelbare Möbel gelegt, durch die der wohnliche Aufenthalt in kleinen Räumen besser funktionieren sollte. Dabei verband sich die Figur eines beherbergenden Zuhauses, das es nach dem Krieg (wieder) zu erschaffen gelte, mit dem Wohnen als organisatorische Praxis, die ein Erlernen des richtigen Umgangs mit den entsprechenden Räumen und Dingen beinhalten sollte. Das Möbel, in dem diese beiden Anteile des Wohndiskurses in der Ausstellung zusammengeführt wurden, war das Bett, das sowohl als deutlichste Markierung des wohnlichen Aufenthalts gezeigt wurde, als auch als jener Gegenstand, der sich, als wandelbare Schlafcouch, die tagsüber als Sitzmöbel einzusetzen war und nachts als Schlafmöbel dienen sollte, oder als Klappliege, die in einem Schrank oder hinter einem Vorhang verschwinde konnte, sobald sie nicht mehr gebraucht wurde, am besten zur Vorführung der optimalen Raumorganisation eignete.

---

252 Im Katalog der Ausstellung sind diverse der Möbelstücke auf Fotografien zu sehen.

Im zweiten Obergeschoss befand sich die „Geräteschau“. Hier waren „Geräte für den täglichen Bedarf im Haushalt“ zu sehen, worunter Geschirr, Gläser und Besteck zusammengefasst wurden. Sie wurden, und das wurden in Kritiken lobend festgestellt, aus bereits im Handel erhältlichen Produktionen ausgewählt, wobei die Maßgaben waren, dass sie „in Material und Formgestaltung allen Anforderungen gerecht“ würden und „gleichzeitig einer neuen Lebenshaltung“ entsprechen (Pflüger 1949, S. 6f.). Ihre Ausstellung in großen aufgereihten Vitrinen (Schmidt 1950, S. 13) zielte darauf, die ‚gute Form‘ der Dinge möglichst eindrucksvoll in Szene zu setzen, wurde aber kritisiert, die Dinge zu museal und allzu weihevoll zu präsentieren, so dass sie vom Publikum kaum als Gegenstände des Wohnalltags wahrgenommen würden (Pütz 1950a, S. 7).

### B.2.1 Schauwohnungen

In der 680 qm großen König-Karl-Halle des Ausstellungsgebäudes waren aus temporären Wänden zwei möblierte Schauwohnungen aufgebaut, eine mit zwei und eine mit drei Zimmern (Abb. 11). Gezeigt wurde hier ein „Geschoss“ aus dem sozialen Wohnungsbau, genauer, eine Installation, deren Raumordnungen den Wohnungen einer Heidenheimer Versuchssiedlung der Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen entsprachen (Entwurf: Klaus Ernst). Die eine Schauwohnung wurde mit einer „sehr anständigen“ (ebd.) Einrichtung aus WKS-Möbeln und Möbelmodellen von Adolf G. Schneck und Arno Lamprecht ausgestattet worden, die andere mit Möbeln von Herbert Hirche (Albrecht 2020, S. 130). Ihr Platz im Ausstellungsgebäude war so gewählt, dass die Besucher/innen von einer Galerie hinab in die dachlosen Räume hinein schauen konnten und so insbesondere auch die ‚richtige‘ Anordnung der Einrichtungsgegenstände sowie der Räume selbst betrachten konnten (König 1950, S. 77, 81). Die Raumordnungen der originalgroßen Wohnungen entsprachen, das wurde in der Kritik sehr anerkennend hervorgehoben, aus „nicht fantasierten, sondern aus zeitgemäßen Bauplänen stammenden Grundrissen“ (Pütz 1950a, S. 3). Die Schauwohnungen seien die „sinnfälligsten und lehrreichsten“ Ausstellungsexponate, da „Kojenarrangements [...] meist keine rechte Vorstellung davon [geben], wie hart im Raume sich die Sachen stoßen, und einzeln aufgestellte Möbel [...] zu einer

isolierenden Betrachtung der Schauobjekte [verführen]“ (ebd.), die nicht gewünscht war. Die Besucher/innen sollten mithilfe der komplett eingerichteten Räume von den neuen Möbeln überzeugt werden. An den Anschauungsbeispielen sollten sie lernen, wie viel besser man in den kleinen Wohnungen des sozialen Wohnbaus mit daran angepassten Möbeln statt mit älteren größeren Stücken wohnen konnte. Außerdem waren die Schauwohnungen auch der Kontext, in dem auch einige Küchenmodelle besichtigt werden konnten, ein Themengebiet, das auf dieser Ausstellung ansonsten nicht weiter vertieft wurde.<sup>253</sup>

Rund um die beiden Schauwohnungen stellte der Ausstellungsgestalter Hirche weiße Wände auf, die die Säulen des historischen Ausstellungsgebäudes verdeckten. Auf diesen Wänden thematisierten verschiedene Organisationen die Frage „Wie wohnen?“ in Form von Fotografien, Plänen und Grafiken (Albrecht 2020, S. 131). Ein weiteres wichtiges Gestaltungselement in dieser Halle war eine wandfüllende Installation aus farbigen Textilbahnen, die sehr beeindruckend gewesen sein muss. Von Albrecht zitiert Hirche zum Hintergrund dieser Installation: „Es gab eine Riesenhalle [mit einem] historische[n] Gemälde [...]. Das musste man auch respektieren. Über diese ganze Riesenfläche habe ich einen Vorhang gemacht. Die Firma *Stuttgarter Gardinenfabrik* brachte die ersten einfarbigen Stoffe aus synthetischem Gewebe heraus. Da hatte man vielleicht fünf Farben und mit diesen fünf Farben habe ich dann gespielt und habe über diese zwei Geschosse hoch dieses Gemälde bis seitlich an die Treppe abgehängt. Eine riesengroße Farbengeschichte gemacht. Das war für die Halle eine schöne große Zusammenfassung.“ (Hirche, zit. n. Albrecht 2020, S. 132)

In weiteren Räumen des Landesgewerbemuseums waren noch mehr Schauwohnungen zu besichtigen. Untere anderem wurde eine von Hugo Häring entworfene Wohnung gezeigt, die als „interessanter Lösungsversuch“ gewertet

---

253 Küchenausstattungen wurden im Gegensatz zu den zahlreichen Beispielen für Wohn- und Schlafraummöbel nicht als eigener Themenbereich der Ausstellung gezeigt. Weggelassen wurde eine Küchenschau allerdings nicht aus dem Grund, dass man sie für unwichtig gehalten hätte, sondern weil dieser Raum mit seiner sehr spezifischen Ausstattung einer gesonderten Schau bedürfe, die man – „unverständlicherweise“, wie in einem Kommentar zur Ausstellung kritisiert wurde (Härle 1950, S. 11) – für einen späteren Zeitpunkt vorsah (Thuma 1949, S. 9f.).

wurde, wobei die „leichtfüßigen, fast schon leichtfertigen Sitzmöbel aus weiß lackiertem Rundeisen mit Stoff- oder Lammfellbezug“ in der Kritik lobenswert hervorgehoben wurden, während die Schlafmöbel, „Bettstellen mit den schmalbrüstigen Schichtholz-Schränken zu ihren Häupten“ von einem „sichtlich geistigen Arbeiter“ mit der Bemerkung, sie sähen aus „[w]ie zwei Grabstellen mit Leichenstein“, kritisiert wurden (Pütz 1950a, S. 3). Eine weitere Wohnung war nach dem Entwurf von P. A. Binczik gestaltete, hier wurden Schränke als Trennwände aufgestellt, um drei Erwachsene und fünf Kinder in den so entstehenden Wohnräumen unterbringen zu können (ebd.).

Die Wohnung, die mit Abstand die meiste mediale Beachtung fand, war Egon Eiermanns „Vierzimmer-Mindestwohnung“ (Abb. 12). Ihre Einrichtung, die von der Kritik als „leicht“, „locker“ und „zwanglos“, aber auch als „eigenwillig“ bewertet wurde, und von der man befürchtete, sie könnte den Ausstellungsbesucher/innen nicht „wohnlich“ genug sein (ebd.), bestand aus Eiermanns großen runden Korbsesseln und den dazu passenden runden Flechteppichen, geradlinigen Tischen und Regalen aus hellem Fichtenholz mit einzelnen farbig lackierten Flächen, simplen Betten und einem mit dunkelblauem Markisenstoff bezogenen Gurtsessel. Mit den nur sparsam behandelten Oberflächen und den am fertigen Möbel noch nachvollziehbaren Verarbeitungsweisen, etwa bei den Flechtmöbeln oder im Fall der wie Dekorationselemente eingesetzten Schwalbenschwanzverbindungen der Holz-möbel, sowie mit den einfachen Formen der Gegenstände präsentierte Eiermann eine Wohnungseinrichtung, in der sich die Ideale des traditionellen handwerklichen Erzeugnisses und des modernen Industriedesigns problemlos miteinander verbanden (Günther 1994, S. 25f.; Herr 2000, 14f.). In der Einrichtung dieser Wohnung fanden die Ausstellungsberichte am besten vorgeführt, was als „schlichte Schönheit der einfachen und zweckmäßigen neuen Möbel“ verstanden wurde (Pütz 1950a, S. 3), wobei offensichtlich gerade das Zusammenspiel von perfektem gestalterischem Können mit dem Ideal des Natürlichen, das in dieser Wohnung gesehen wurde, auf Zustimmung traf.

Auffällig in Eiermanns Einrichtung ist ein Möbelstück, das recht zentral im

Wohnraum aufgestellt war und auch auf vielen der Fotografien, die von der Schauwohnung existieren, prominent ins Bild gesetzt ist, in den Texten über die Wohnung allerdings fast nie erwähnt wird. Es ist der niedrige Wohnzimmertisch, für dessen Platte ein stark gemasertes Stück Holz in seiner naturwüchsig gebogenen Form verwendet worden war. Zwischen den rechteckigen und runden, handwerklich perfekten Produktionen wurde damit ein Möbel präsentiert, das wie ein Schnitt aus einem Baum wirkte. Dieser Baum-Tisch ergänzte die geometrischen Formen um die Aufführung einer ‚Natürlichkeit‘, die nicht nur die Naturbelassenheit der übrigen Möbeloberflächen betonte, sondern auch diese vermeintlich eindeutiger ‚gemachten‘ Dinge hinsichtlich ihrer Materialien und Formen als ‚natürlich‘ richtig und gut legitimierte. Ähnliche Inszenierungen von Naturalität finden sich in vielen Ausführungen des gezeigten Wohnens. Sowohl über die Verwendung spezifischer, als ‚natürlich‘ präsentierter Materialitäten der Dinge als auch über ein Hineinnehmen von bildlichen oder gegenständlichen Verweisen auf eine landschaftliche Natur, in die eingebettet die vorgeführten Innenräume zu imaginieren sind, wird das Wohnen sowohl räumlich wie insbesondere auch sozial als ‚natürliches‘ Anordnungsfeld vorgestellt.

Eiermanns Möbelstücke erfuhren sehr große Aufmerksamkeit, die Popularität seiner Schauwohnung in den Berichterstattungen über die Ausstellung hing jedoch, wie ich argumentieren möchte, nicht allein mit seinen Möbelentwürfen zusammen. Egon Eiermann war eine ideale Figur, um gleichzeitig einen Neuanfang nach 1945 und ein Anschließen an die Design- und Architekturmoderne der 1920er Jahre aufzuführen. Der Architekt, der zur zweiten Generation des modernen Bauens in Deutschland gehörte, war während des Nationalsozialismus im Land geblieben und war in dieser Zeit vorwiegend als Industriebauarchitekt tätig gewesen, ein Feld, auf dem auch unter nationalsozialistischen Vorgaben modernen Entwürfen nichts im Weg stand. Eiermann zählte, auch wenn sein berufliches Schaffen im Nationalsozialismus alles andere als widerständig war,<sup>254</sup> weder zu den Erbauern nationalsozialistischer

---

254 So war Egon Eiermann etwa an der Propaganda-Ausstellung *Gebt mir vier Jahre Zeit!* 1937 in Berlin beteiligt. Dort gestaltete er die „Leistungsschau“ und den Filmraum der Ausstellung –

Repräsentationsarchitektur, noch zu jenen Architekten, die die Maßgaben der Moderne zugunsten eines Heimatstils im Wohnbau aufgegeben hatten. Seine funktionalistischen Industriebauten aus den 1930er-Jahren ließen sich nach 1945 wie Vorläufer einer zu entwickelnden Nachkriegsmoderne lesen. Ich möchte argumentieren, dass die prominente Stellung, die Eiermanns Schauwohnung in der medialen Rezeption der Ausstellung einnahm, auch damit zusammenhing, dass man den Architekten, „der auf geradem Weg durch das Dritte Reich gegangen ist“ (Hildebrand 2004, S. 31), in besonderer Weise dafür geeignet hielt, die Frage des „Wie wohnen?“ für die Nachkriegsgesellschaft zu beantworten.

## C *Constructa* Bauausstellung, Hannover 1951

Die *Constructa*, die vom 3. Juli bis zum 12. August 1951 auf dem Messegelände der Stadt Hannover stattfand, war die erste große Bauausstellung, die nach dem zweiten Weltkrieg in Deutschland veranstaltet wurde (Abb. 13).<sup>255</sup> Sie erstreckte sich über das gesamte Messegelände und umfasste Abteilungen zur Landesplanung, zum Städtebau und zur Ortsgestaltung, zur Bauplanung und zum Wohnungswesen, zur Bautechnik, Bauwirtschaft und zu anderem mehr. Sie beinhaltete so viele Ausstellungsabteilungen, -exponate und begleitende Medien, dass ohne weiteres eine eigene Studie nur über sie verfasst werden könnte. Vieles wird hier nur zusammengefasst und in relativer Kürze verhandelt, um jenem Teil der Bauausstellung, der in dieser Studie am meisten interessiert – eine Abteilung mit möblierten Schauwohnungen – genügend Platz und Aufmerksamkeit bieten zu können.

---

Arbeiten, die weitestgehend undiskutiert blieben. Eiermann war nie Mitglied der NSDAP. Es gelang es ihm offenbar, die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Funktionen seiner im und für den nationalsozialistischen Staat erbauten Bauten hinter einem Verständnis von moderner Architektur als ‚grundsätzlich richtig‘ zurückzustellen. Zum Selbstverständnis Egon Eiermanns, zu seinem beruflichen Werdegang und zur Einschätzung seiner Person und seines Werks in der Nachkriegszeit vgl. Jaeggi 2004.

255 Die *Constructa* erhält u. a. bei Durth 2010 und Dorn 2017, S. 173–181 sowie auch in Cramer/Gutschow 1984, S. 213–222 wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Eine eingehende Analyse der umfangreichen Hallenpräsentationen, auch der Sonderschau *Die heutige Wohnung*, steht jedoch bislang noch aus.

## C.1 Organisation, Programmatik und Umfang der Ausstellung

Veranstalterin der *Constructa* war die Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG, Hannover-Messe Gelände, gemeinsam mit verschiedenen Verbänden und Organisationen der Bauwissenschaft, Bauwirtschaft und Baukunst. Die Leitung der Ausstellung lag bei Albert Wischek, einem Ausstellungsfachmann, der, nachdem er im ‚Dritten Reich‘ für sämtliche Berliner Großausstellungen und Propagandaschauen zuständig gewesen war, in den 1950er Jahren Beauftragter des Bundesministeriums für Wohnungsbau in Berlin wurde und in dieser Funktion u. a. auch an den Planungen der *Interbau* 1957 beteiligt war.<sup>256</sup> Initiiert hatte die *Constructa* der Hannoveraner Stadtbaurat Rudolf Hillebrecht zusammen mit Konstanty Gutschow. Gutschow war in den Wiederaufbauplanungen der Nationalsozialist/innen ein wichtiger Architekt und Stadtplaner gewesen. Er hatte sich im ‚Dritten Reich‘ u. a. mit der Entwicklung mehrerer Bebauungspläne für Hamburg als ‚Führerstadt‘ einen Namen gemacht und war von Albert Speer zum organisatorischen Leiter des ‚Arbeitsstabs für den Wiederaufbau bombenzerstörter Städte‘ ernannt worden (Necker 2012). Nach 1945 war er u. a. in der Aufbaugemeinschaft Hannover tätig. Hillebrecht, der ab 1948 dem Deutschen Werkbund angehörte, war von 1937 bis 1945 Gutschows Büroleiter gewesen. Als Hannoveraner Stadtbaurat führte er mit Gutschows Unterstützung die in Speers Arbeitsstabs für den ‚Wiederaufbau bombenzerstörter Städte‘ entwickelten Konzepte fort und plante den Wieder- bzw. Neuaufbau Hannovers nach dem Krieg als ‚autogerechte‘ Stadt (Dorn 2017).

Auf Hillebrechts Vorschlag war für die Bauausstellung ein fachwissenschaftliches Programm entwickelt worden. So hatten 412 Fachleute aus verschiedenen wissenschaftlichen Bereichen, unter anderem Architektur und Planung,

---

256 In den Texten zur *Constructa* bezog man sich insbesondere auf zwei andere, ebenfalls von Wischek geleitete Ausstellungen: Die *Baufachausstellung* 1913 in Leipzig, die im Rückblick als „eine stolze Schau der deutschen Leistung, auf dem Höhepunkt der keineswegs bescheidenen Kaiserzeit“ (Schmidt 1951) wahrgenommen wurde, und die *Internationale Bauausstellung* 1931 in Berlin, die dem Neuen Bauen gewidmet gewesen war. Die *Constructa*, so zitiert ein Artikel der *Stuttgarter Nachrichten* Hillebrecht, sollte „aber weder eine stolze Schau, noch neues Bauen, sondern eine nüchterne Zahlenbilanz über die Notlage im deutschen Wohnungswesen“ (ebd.) sein. Zu Albert Wischek vgl. Schulze 2011; Wagner-Conzelmann 2007b, S. 24, 27–31.

Ingenieurwesen und Wirtschaft zusammengefasst (ein Großteil davon ehrenamtlich), um die Inhalte und Darstellungsformen der Schau zu planen (Schmidt 1951). Zu den Mitgliedern des sehr umfangreichen Hauptausschusses der Bauausstellung zählten verschiedene technische Forschungsinstitute, Universitäten, Fachverbände verschiedener Industriezweige, Industriegewerkschaften, diverse Arbeitsgemeinschaften und Gesellschaften, unter anderem der Bund Deutscher Architekten. Dem Arbeitsausschuss, dem unter anderem diverse Mitarbeiter des Bundesministeriums für Wohnungsbau angehörten, saß Fritz Schuppert als Vertreter des Deutschen Industrie- und Handelstag vor. Schirmherr des Ehrenpräsidiums der Ausstellung war Bundespräsident Theodor Heuss, den Vorsitz dieses Gremiums hatte Bundeskanzler Konrad Adenauer. Den Ehrenvorsitz des Hauptausschusses der *Constructa* hatte der Bundesminister für Wohnungsbau, Eberhard Wildermuth. Die Besetzung der verschiedenen Präsidien und Ausschüsse der Ausstellung mit hochrangigen Politikern machen das Verständnis der *Constructa* als „erste Selbstdarstellung der BRD im internationalen Vergleich baukultureller Leistungen“ deutlich (Durth 2010, S. 103).<sup>257</sup>

Nach einer Vorbereitungszeit von etwa zwei Jahren wurde die Bauausstellung realisiert. Aufgeteilt in verschiedene thematische Abteilungen wurde der Themenkomplex Bauen und Wohnen auf 30.000 Messehallenquadratmetern „in Gips, Hartfaserplatten und echtem Baumaterial, in unzähligen Schaubildern, in Diagrammen, Statistiken, Fotomontagen usw.“ präsentiert (Schmidt 1951). Dazu kamen die Sonderschauen acht ausländischer Nationen auf weiteren 15.000 qm. Außerdem bespielten 1.260 deutsche Firmen der Baubranche mit ihrem Ausstellungsgut weitere 25.000 qm Hallenfläche und 30.000 qm des Freigeländes der Messe, sie sollten „eine geschäftliche Ergänzung des wissenschaftlichen Schwergewichts“ bilden (ebd.).

Um die städtebaulichen Ziele auch an konkreten Bauprojekten vorführen zu können, wurden von der Stadt Hannover drei beispielhafte Bau- und Siedlungsvorhaben in Hannover benannt, die die Ausstellung ergänzen sollten: der Wieder-

---

257 Im Katalog der *Constructa* sind die vielen verschiedenen beteiligten Einzelpersonen und Institutionen gelistet (Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG 1951, S. 10–15).

aufbau des Kreuzkirchenviertels, der zur Eröffnung der *Constructa* bereits abgeschlossen war, der sogenannte Constructablock in der Hildesheimer Straße, für den der Grundstein zum Ausstellungsbeginn gelegt wurde, und eine Siedlung im Stadtteil Mittelfeld, deren Bau bis 1953 abgeschlossen wurde (Dorn 2017, S. 177–179; Cramer/Gutschow 1984, S. 217–222; Harlander 1999, S. 268 und 270).

Die Bauausstellung sollte, wie es die Zeitschrift des Bunds Deutscher Architekten *Der Architekt* beschreibt, der „Sichtbarmachung einer [...] Gesamtbilanz des Bauwesens“ dienen, einer „systematische[n] Sichtung aller das Planen und Bauen bedingenden und bestimmenden Grundlagen, die im Leben wurzeln, und eine[r] fundierten Übersicht über den Stand der einschlägigen Realien, Methoden, Materialien“ (Heymann-Berg 1951a, S. 9). In einer ersten Skizze zur geplanten Bauausstellung schreibt die Messe- und Ausstellungs-AG 1949: „Dem Bauwesen sind heute auf den Gebiete der Werbung umfangreiche geistige und materielle Aufgaben gestellt. [...] Hierbei liegen die tragenden Probleme auf den Gebieten *Planen – Bauen – Wohnen*. Mit diesem Thema werden die drängendsten Fragen unserer zerrütteten Gegenwart angeschnitten, Fragen, die das Leben stärker gestalten als die Ernährung. Die Umschichtungen unserer Zeit führen uns in eine neue Lebensform hinein, deren Umrisse wir noch nicht zu erkennen vermögen. Sie werden vorgebildet, durch die uns umgebenden Erscheinungen der Landschaft der Stadt und vor allem, was uns am nächsten angeht, der Wohnung.“ (Zit. n. Cramer/Gutschow 1984, S. 213) Die *Constructa* sollte als „Forum“ (ebd.) für eine umfassende fachliche Auseinandersetzung zu diesen Themengebieten fungieren. In einer Werbebroschüre der Messe- und Ausstellungs-AG aus dem Frühjahr 1951 werden die Vorhaben der Bauausstellung noch einmal etwas konkreter zusammengefasst: Sie sollte eine „Bilanz der Gegenwart in bevölkerungspolitischer, volkswirtschaftlicher und besonders bauwirtschaftlicher Hinsicht“ erstellen, ein „Ordnungsbild der Zukunft in räumlicher und struktureller Hinsicht“ entwerfen sowie eine „Leistungsschau der Bauwirtschaft“ zusammenstellen (ebd.). Angesprochen werden sollten Fachleute ebenso wie Lai/innen. Beiden Gruppen von Besucher/innen sollte aufgezeigt werden, „welcher Art die uns bedrängenden Problem des Bauwesens sind, auf welchen Voraussetzungen sie beruhen und welche Wege zu ihrer Lösung im Zusammen-

wirken aller Teilleistungen zu beschreiten sind.“ (Heymann-Berg 1951a, S. 10) Man wollte eine „Anregung zur fachlichen Diskussion“ ebenso wie einen „Ausgriff in das allgemeine Bewußtsein auch der Laien“ erreichen (ebd.). Nicht nur die Halle mit den Schauwohnungen, von der man annahm, dass auch die meisten der nicht fachlich vorgebildeten Besucher/innen damit etwas anfangen könnten, sondern auch die anderen Abteilungen der großen Schau versuchte man so zu präsentieren, „daß sie den Mann vom Bau ebenso ansprechen wie den Laien“ (Schmidt 1951). Die Ausstellung, so Wischek, „wendet sich an alle Menschen und bringt eine Fülle von Erkenntnissen und Anregungen, die sich nachhaltig auswirken werden“ (zit. n. Schmidt 1951).

Das Presseecho auf die *Constructa* war groß. Das Presseamt der Hannoverschen Messe-AG hatte zweihundert Journalist/innen mobilisiert, um der Bauausstellung die gewünschte mediale Aufmerksamkeit zu garantieren (Schmidt 1951). In vermutlich allen westdeutschen Tageszeitungen aus dem Juli 1951 finden sich Artikel über die *Constructa*, diverse Architektur- und Bauzeitschriften brachten längere Berichte oder sogar Sonderteile heraus. Die Abteilung, in der die Schauwohnungen zu sehen waren, erhielt von allen Bereichen der Bauausstellung das meiste Interesse in der Berichterstattung der Printmedien.

## C.2 Aufbau und Gestaltung der Ausstellung

Die Bauausstellung umfasste mehrere große Abteilungen, die in verschiedenen Hallen des Messegeländes untergebracht waren und hier nur knapp zusammengefasst werden sollen.

In Abteilung A sollte die „Landesplanung“ als „Voraussetzung für organisches Bauen“ die „großen Zusammenhänge“ verdeutlichen (Niemeyer 1951, S. 49). Damit waren insbesondere die Rohstoff- und Energiegewinnung (insbesondere Holz, Gas und Kohle), die Land- und Forstwirtschaft, der Straßen-, Wasser, und Eisenbahnverkehr, die Industriegewinnung und die Bevölkerungspolitik mit speziellem Blick auf die „sinnvolle Unterbringung und Selbsthaftmachung von 12 Millionen Flüchtlingen“ gemeint (ebd., S. 50). In symmetrisch in einer Halle angeordneten Kojen wurden diese Themenfelder sowohl für einzelne Länder als auch für das gesamte Bundesgebiet präsentiert.

In der Abteilung B „Städtebau und Ortsgestaltung“ wurden „38 städtebauliche Themen“ vorgeführt, deren Präsentation vom Hannoveraner Stadtbaurat Rudolf Hillebrecht und vom BDA-Architekt und Direktor der Werkkunstschule Hannover Karl Otto in Zusammenarbeit mit den Stadtbauräten 50 westdeutscher Städte erarbeitet worden war. In zwölf Abteilungen untergliedert wurden auf großen Tafeln, die links und rechts eines Mittelgangs aufgestellt waren, Themen wie etwa der „gefahrenfreie Weg zur Schule, die Schaffung von Nachbarschaften, die Trennung des Lärms der Fabriken und Werkstätten von den Wohnungen“ (R. W. 1951, S. 113f.) bildreich verhandelt. Allem vorangestellt war der ebenfalls auf einer Tafel festgehaltene Aufruf: „Parlamentarier aller Länder vereinigt Euch – Schafft ein neues Bau- und Bodenrecht“ (zit. n. Durth 2010, S. 102f.). Vorgeführt werden sollte die „Aufgliederung der Stadtmasse in Siedlungszellen“ (ebd., S. 102) nach den Maßgaben der ‚aufgelockerten‘ und ‚durchgrünter‘ Stadt. Auch das Wohnen direkt wurde in dieser Abteilung thematisiert, wobei Einfamilienhäuser für Familien mit Kindern und Geschosswohnungen für kinderlose Paare und Alleinstehende propagiert wurden.

„Die verheerenden Folgen des Krieges treten nirgendwo sichtbarer in Erscheinung, als in den Trümmern und Ruinen ehemaliger Wohnstätten und in dem Wohnungselend breitester Bevölkerungsschichten“, schrieb Alfred Knubel, der Niedersächsische Finanzminister, in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog (Knubel 1951, S. 27). Dementsprechend hatte man eine große Halle für die Beschäftigung mit dem Wohnen reserviert, in der die Abteilung C „Bauplanung“ untergebracht war, die sich insbesondere mit dem sozialen Wohnungsbau befasste und 22 voll möblierte Schauwohnungen zeigte. Dazu etwas weiter unten mehr.

Die Abteilung D zeigte mit dem „ABC des Bauens“ in einer Halle und dem „Ingenieurbau“ in einer weiteren Halle sehr umfassende Zusammenstellungen diverser Baustoffe, Bauteile und Bauverfahren, in der man beispielsweise eine Vielzahl von etwa Decken, Wänden, Fußböden, Fenstern und Türen begutachten oder sich über verschiedene Bereiche der Haustechnik – Waschen, Kochen, Heizen und Kühlen – informieren konnte. Dieser Ausstellungsteil, der in einem

Bericht der *Neuen Bauwelt* als „gebautes Lehrbuch“, gelobt wird, beinhaltete außerdem ein „Schallversuchshaus“ und des Weiteren Tafeln und Modelle zu den Gebieten des Ingenieurbaus, des Brücken-, Tunnel- und Straßenbaus sowie eine Darstellung der Aufgaben und Bedeutung der Bauwirtschaft (R. W. 1951, S. 114f.).

In der Abteilung E „Bauwirtschaft“ stellten Firmen des Bauhandwerks und der Bauindustrie, die Bundesbahn, die Bundespost sowie Bau- und Berufsgenossenschaften aus. Hier wurden ebenfalls Baustoffe und Bauteile präsentiert sowie darüber hinaus Baumaschinen und verschiedene Arten der Baustoffverarbeitung ausgestellt.

In der Abteilung F „Ausland“ zeigten Österreich, Frankreich, Spanien, die Schweiz, Norwegen, Niederlande, Japan und die USA Beispiele aus ihrer jeweiligen Stadt- und Landesplanung, dem Wohnungsbau und der Bauwirtschaft.

Abteilung G umfasste drei Sonderschauen. Erstens „Bauen auf dem Lande“ mit der in einer Halle untergebrachten „Landwirtschaftlichen Baulehrschau“ und vier im Außengelände aufgebauten Bauernhäusern, zweitens die Schau „Das kleine Haus“ mit fünf ebenfalls im Außengelände aufgebauten Einfamilienhäusern und drittens „Das Berliner Haus“, eine Hallenschau, in der ein Überblick über die baulichen Entwicklungen der Stadt Berlin gegeben wurde.

### C.2.1 Abteilung C „Bauplanung“

Für die vorliegende Studie am bedeutsamsten ist die Abteilung C „Bauplanung“, die in Halle 1 des Messegeländes aufgebaut war, und die in ihr untergebrachte Sonderschau *Die heutige Wohnung*<sup>258</sup> des Bundes Deutscher Architekten.<sup>259</sup> Die Programmatik dieser Abteilung erläutert im Ausstellungskatalog der Architekt Edgar Wedepohl, der für ihre Gestaltung verantwortlich war: „Die Abteilung C

---

258 Zum Titel der Sonderschau finden sich unterschiedliche Angaben. Auf dem Grundriss im Katalog der Bauausstellung steht *Die neue Wohnung*, in dem Teil des Katalogs, in dem die verschiedenen Bereiche der *Constructa* und ihre Verantwortlichen aufgelistet sind, lautet ihr Name *Die heutige Wohnung*, dieser Name taucht öfter auf.

259 Den Vorsitz des Arbeitsausschusses dieser Abteilung hatte Otto Bartning, Präsident des BDA, Vertreter war Adolf Falke, Bearbeiter war Edgar Wedepohl. Weitere Beteiligte dieser Abteilung siehe Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG 1951, S. 10–15. Statistische Angaben, die für die Präsentationen dieser Abteilung benötigt wurden, lieferten das Bundesministerium für Wohnungsbau, die Wiederaufbauministerien der Länder, die Senate von Berlin, Hamburg und Bremen sowie ferner das Institut für Wirtschaftsforschung in München (ebd., S. 113).

der Constructa ‚Bauplanung‘ behandelt die Frage: Wie bauen wir die 6 Millionen Wohnungen, die nötig sind, um den Wohnungsbedarf im Bundesgebiet zu decken? Diese für die Leistungsfähigkeit des Volkes und seinen sozialen Frieden dringliche Aufgabe kann nur durch die gemeinsame Anstrengung der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Kräfte gelöst werden. Ihr Zusammenwirken wird am Beispiel des sozialen Wohnungsbaus in der 200 m langen Halle dargestellt.“ (Wedepohl 1951a, S. 132)

Mit dem Ziel, diese Problemstellung anschaulich zu vermitteln, wurde in der Halle, die dem Bund der Architekten zur Verfügung gestellt worden war, eine mehrteilige Schau präsentiert (Abb. 16). Eröffnet wurde sie in einem Vorraum durch Kinderzeichnungen zum Thema Bauen und Wohnen, die das erste waren, was die Besucher/innen beim Betreten der Halle sahen (Wedepohl 1951a, S. 132). Danach folgte der Abschnitt I, in dem große Schautafeln verschiedene Fragen der Wohnungspolitik, Wohnungswirtschaft und Wohnungsbaufinanzierung mittels stilisierter Zeichnungen, Zahlen, Plänen und Statistiken zu vermitteln versuchten. Der Abschnitt II zeigte im mittleren, größten Teil der Halle, unter dem Titel *Die heutige Wohnung*, sechzehn möblierte, durch die Ausstellungsbesucher/innen begehbbare Schauwohnungen in Originalgröße (Abb. 17–18). Abgeschlossen wurde die Wohnungsschau im Mittelteil der Halle durch ein kleines querstehendes Montagehaus, das eine Fachbücherei enthielt. Außerdem gab es auf der Höhe der letzten Schauwohnungen einen „Erfrischungsraum“ „nach Art eines Gartencafés“, eine kleine Sonderschau „Architektenarbeit: Vom Bauplan zum Bauwerk“ (ebd., S. 141) und außerdem ein Puppentheater, in dem „eigens gedichtete lustige Stücke über das Thema Bauen und Wohnen“ durch die Braunschweiger Puppenspielbühne aufgeführt wurden (Wedepohl 1951c, S. 387). Im Abschnitt III der Ausstellungshalle wurde „Deutsches Bauschaffen um 1950“ gezeigt, eine Zusammenstellung von Fotografien, die „Wohnungsbau, Siedlungen, Hochhäuser, Gaststätten, Kinderheime, Hotels, Krankenhäuser, Schulen, Sportanlagen, Lichtspielhäuser, Ingenieurbauten, Industriebauten, Geschäftshäuser, Verwaltungsgebäude, öffentliche Bauten, Kirchen, Friedhöfe, Flugplätze usw.“ zu sehen gaben (Wedepohl 1951a, S. 141). Im letzten Abschnitt IV wurde in einem Halbrund ein „Ehrenraum für drei Meister der Baukunst“ eingerichtet, der den Archi-

tekten Peter Behrens, Hans Poelzig und Heinrich Tessenow gewidmet war. Bevor man die Schau am Hallenende verließ, wurde man noch durch einen Raum geleitet, in dem das Institut für Bauforschung Hannover eine kleine Sonderschau über „neuzeitliche Küchen“ eingerichtet hatte. Der Entwicklung dieser Küchenmodelle waren „arbeitstechnisch[e] Untersuchungen“ (ebd.) vorausgegangen, eine Autorin der Hannoverschen Presse schreibt: „Das hannoversche Institut für Bauforschung hat mit Stoppuhr und Metermaß die Handgriffe und Wege der Hausfrau in Küchen verschiedener Größe und Aufteilung registriert und die 6 qm große Küche als rationellsten Arbeitsraum errechnet“ (Richter 1951). Entsprechend wurden Kleinküchen von vier, sechs und neuneinhalb qm gezeigt, in denen „geschulte Fachkräfte“ den Besucher/innen „die Vorteile gegenüber den althergebrachten Großküchen“ vorführten. Eingerichtete Küchenschränke sollten außerdem zeigen, „was Haushalte von jungverheirateten Ehepaaren mit einem Kind, Ehepaare mit mehreren Kindern oder erwachsenen Kindern tatsächlich an Geschirr und sonstigen Küchenutensilien heute gebrauchen“ (König 1952, S. 21).<sup>260</sup>

Für die Analysen und Diskussionen dieser Studie waren die ersten beiden Abschnitte der Abteilung C von besonderem Interesse. Sie werden daher im Folgenden detaillierter vorgestellt.

### C.2.2 „Abschnitt I“ zu Wohnungspolitik, Wohnungswirtschaft und Wohnungsbaufinanzierung

Der „Abschnitt I“ der Abteilung C „Bauplanung“ bestand wiederum aus drei Abteilungen, in denen nacheinander die Themen Wohnungspolitik, Wohnungswirtschaft und Wohnungsbaufinanzierung auf Schautafeln verhandelt wurden. Den Anfang machte als „Teil A“ der „Raum des Bundes und der Länder“. Hier wurden Exponate ausgestellt, die über das Problem der fehlenden Wohnungen informieren sollten. Nachdem die Besucher/innen zunächst den Vorraum durchschritten hatten, in dem ihr Blick auf die Kinderzeichnungen zum Thema

---

260 Diese Küchen waren nicht die einzigen auf der *Constructa*: „Ein lehr- und kontrastreiches Gegenstück dazu bietet in der Ausländerhalle die amerikanische Standardküche [...]; es fehlt weder ein Wunschtraum-Kühlschrank, noch der Knopf, auf den man drückt, wenn ein Braten statt einer halben eine ganze Stunde braten soll.“ (Schmidt 1951)

Bauen und Wohnen gelenkt worden war, wurden sie hier von einer großen, dem Eingang gegenüber hängenden Schautafel empfangen auf der eine leuchtende Fliegerbombe auf ein Haus niederging (Schmidt 1951). Illustriert wurde damit der Wohnungsbestand, -verlust, und -bedarf für den Zeitraum 1920–1970. Unter dem Bild des zerstörten Hauses war zu lesen, es bestehe Bedarf an sechs Millionen Wohnungen. Auf einem farbigen Glasfenster (Gestaltung: Max Burchartz und Heinz Schildknecht) wurde die deutsche Bevölkerung hinsichtlich Alter und Geschlecht gegliedert und diese Aufstellung für die Jahre 1910 und 1950 präsentiert. Gegenüber diesem Glasfenster war eine große Tafel zum Thema „Volk und Wohnung“ angebracht, auf der gezeigt wurde, wie viel Wohnraum in welchen Bundesländern sich in welchem Grad der Zerstörung befand, wie viele Haushalte ohne Wohnung waren und wie hoch der Anteil der sogenannten ‚Heimavertriebenen‘ an der Bevölkerung war. Es handelte sich um eine elektrisch beleuchtete Farbdarstellung, die durch die Ausstellungsbesucher/-innen von einem Schalttisch aus bedient werden konnte: „[W]er wissen will, was in den Ländern an Wohnraum zerstört wurde, was erhalten blieb, instand gesetzt, neu gebaut wurde und wieviel Flüchtlinge in jedem Land auf die eigene Wohnung warten, kann sich der ‚Lichtorgel‘ bedienen, indem er an einem Schalttisch auf die betreffenden Knöpfe drückt. Von einer acht Meter hohen Tafel kann er dann ablesen, was er zu wissen begehrt. Es ist eine gesamtdeutsche Tafel, denn sie gibt auch über die Länder der Ostzone Bescheid.“ (Schmidt 1951) An den Seitenwänden des Raums hingen in einem oberen Bereich Schautafeln, die sich der Frage annahmen, wo am dringendsten gebaut werden müsse und welches die Schwerpunkte des künftigen Wohnungsbaus in den verschiedenen Bundesländern sein sollten. Im unteren Bereich der Seitenwände waren Übersichtspläne der Städte Berlin, Hamburg und Bremen ausgestellt, in welche die „Zerstörungs- und Wiederaufbaugebiete“ eingezeichnet waren. Des Weiteren wurden einige statistische Tafeln über verschiedene Teilfragen der Wohnungspolitik ausgestellt (Wedepohl 1951a, S. 132f.).

Der Teil B, der dem Thema Wohnungswirtschaft gewidmet war, war eine Gemeinschaftsdarstellung des Zentralverbands der Haus- und Grundbesitzer und des Verbands der freien Wohnungsunternehmen. Themen waren hier der Bestand

und die soziale Struktur des Hausbesitzes, die Erhaltung und Instandsetzung des Hausbesitzes, die Mietpreisbindung sowie der Neuaufbau der Trümmerstätten in Aufbaugemeinschaften. In Einzelbeispielen wurden Gartenstädte vorgestellt, Ein- und Mehrfamilienhäuser und Wohnheime gezeigt. Außerdem wurden Themen verhandelt wie Erbwohnrecht, Wohnungseigentum, Wohnungsbau für die breiten Schichten der Bevölkerung und Wohnungsbauunternehmen (ebd., S. 133).

Teil C zum Thema Wohnungsbaufinanzierung war ebenfalls eine Gemeinschaftsdarstellung, zu der sich die Arbeitsgemeinschaft Deutscher Sparkassen- und Giroverbände und Girozentralen Bonn, die Arbeitsgemeinschaft des privaten Hypothekbankgewerbes Bonn, der Verband öffentlich-rechtlicher Kreditanstalten Hannover, der Verband der privaten Bausparkassen Frankfurt am Main, die Geschäftsstelle öffentlicher Bausparkassen Stuttgart und der Verband der öffentlichen und privaten Lebensversicherungsunternehmen e. V. Bonn zusammengetan hatten. Ein großer Schriftzug machte den Grundgedanken, der in diesem Raum präsentiert werden sollte, deutlich: „Ohne Sparen kein Bauen!“ In einem großen Modell „Volkseinkommen und Wohnungsbau“ wurde erklärt, dass sich die Gesamtheit der in einem Jahr erzeugten Güter und Leistungen, „unser Sozialprodukt“, sich „a) in den Verbrauch, b) in die Steuern, c) in die Daueranlagen (Investitionen, in denen das Geld zum Kapital wird)“ aufteilen lasse (ebd.). Der Gestalter dieser Schau, Edgar Wedepohl, erläutert das Gezeigte: „Von diesen Investitionen bildet der Wohnungsbau nur einen recht kleinen Teil, der im Modell durch ein kleines Haus, als Summe aller 1950 fertiggestellten Wohnungsbauten, veranschaulicht ist. Dieses Häuschen steht – in vergrößertem Maßstab – im Schwerpunkt des zweiten Modelles, welches die Frage zu beantworten sucht: ‚Wo kommt das Geld zum Bauen her?‘ Es wird gezeigt, daß die Finanzierung des Wohnungsbaues in der Regel aus dem Eigenkapital und dem Fremdgeld in Form von ersten und zweiten Hypotheken besteht.“ (ebd.) Neben diesen beiden Modellen wurde auf einer Leuchttafel die Baufinanzierung an einzelnen Beispielen erläutert. Die Frage, „welcher Teil des Volkseinkommens dem Wohnungsbau zufließt, wie und wo das Baugeld zustande kommt“ (Schmidt 1951), wurde für die Finanzierung sowohl eines Ein- und eines Mehrfamilienhaus als auch für die des Hannoveraner Kreuzkirchenviertels als beispielgebender Aufbau eines zerstörten

Stadtgebiets präsentiert (ebd.).

Der geschwungene Weg, der die Besucher/innen an den verschiedenen Schautafeln und Modellen entlangführte, verlief, bevor er in den nächsten Abschnitt der Halle mündete, nach oben über Treppen entlang einer Zwischenwand, die diesen Teil der Halle vom nächsten trennte. Dort oben wurden die Besucher/innen an einer großen Öffnung in dieser Zwischenwand vorbeigeleitet, durch die sie in den nächsten Hallenabschnitt, in dem die Schauwohnungen ausgestellt waren, hinunterschauen konnten. Um diesen Hauptbereich der Halle, den sogenannten „Wohnhof“, betreten zu können, mussten die Besucher/innen zunächst jedoch den Weg weiter und wieder nach unten gehen, um dann ebenerdig in den „Wohnhof“ mit den ausgestellten Wohnungen treten zu können. Bevor man also den Abschnitt II *Die heutige Wohnung* betrat, wurde man zurück zum Beginn des Rundgangs geleitet, hatte aber bereits von oben auf die Schau der Wohnungen im nächsten Abschnitt der Halle hinunterblicken können. Hinter dieser Konzeption, die Besucher/innen, bevor sie sich die Schauwohnungen ansehen konnten, zunächst wieder in den „Raum des Bundes und der Länder“ zu leiten, lag die Absicht, ihnen „bewußt zu machen, daß Wohnungswirtschaft und Wohnungsbaufinanzierung unlöslich mit der Wohnungspolitik verbunden sind“ (ebd.).

### C.2.3 „Abschnitt II“: Sonderschau *Die heutige Wohnung*

Für die Schau *Die heutige Wohnung* waren im Jahr vor der Ausstellung die Mitglieder des Bundes Deutscher Architekten aufgerufen worden, Wohnungsbeispiele zu entwickeln, die den Vorgaben des sozialen Wohnungsbauprogramms entsprachen, „jedoch weder altbekannte Lösungen, noch derzeitig undurchführbare Utopien, sondern entweder eine Weiterentwicklung und Verbesserung der bisher üblichen Typen oder neuartige Gedanken, welche [...] im Rahmen des Durchführbaren liegen sollten“ (ebd.). Die in der Ausstellung gezeigten Wohnungsbeispiele waren aus mehreren hundert Einreichungen ausgewählt worden.

Die sechzehn Wohnungen in der Halle waren an den Längsseiten des großen Ausstellungsraums entlang der sich gegenüberliegenden Hallenwände aufgebaut. Auf der einen Seite standen die sogenannten „Wohnungen im Geschossbau“, also Wohnungen, die man sich in mehrgeschossigen Häusern vorstellen sollte, auch

wenn sie hier nebeneinander ebenerdig in einer Halle aufgebaut waren (Abb. 17). Ihnen gegenüber auf der anderen Seite der Halle standen nebeneinander die „Einfamilienhäuser“, die im „amerikanischen Stil“ des „Planohauses“, also als Flachbauten aufgebaut worden waren, wobei im Katalog der Bauausstellung der Hinweis gegeben wurde, dass man die gezeigten „Einfamilienhäuser“ genauso gut auch mit spitzem Dach ausführen könne, es aber hier auf diese Details nicht ankäme, da es sich dabei vor allem um einen Unterschied der Baustoffe und der Bauverfahren handeln würde, man hier aber an erster Stelle die Anordnung und Einrichtung der Wohnräume vorführen wolle (Wedepohl 1951a, S. 134).<sup>261</sup>

Bei den Einrichtungsgegenständen handelte es sich großteils um Stücke aus den WKS-Möbelprogrammen. Nach der Werkbund-Ausstellung *neues wohnen* 1949 in Köln war die *Constructa* eine wichtige Präsentationsfläche für diese Einrichtungsgegenstände, und ein Berichterstatter schreibt: „Man darf sagen, daß diese Möbel auf der *Constructa* ihre Bewährungsprobe bestanden haben.“ (König 1952, S. 18) In den Besprechungen der Wohnausstellung auf der *Constructa* finden sich zwar immer wieder lobende oder kritisierende Worte bezüglich der Möblierung, kaum aber werden die Möbelstücke tatsächlich vorgestellt oder im Einzelnen betrachtet. Es sind mehr generelle Aussagen, die sich auf Praktikabilität und Zweckmäßigkeit der Einrichtung beziehen. In einem Zeitungsartikel heißt es etwa: „Große Büfets und Bücherschränke sind raumsparenden Wandschränken gewichen [...]. Praktisch und versteckt gebaute Schlafnischen ersetzen das in der Kleinstwohnung oft als störend empfundene Bett, während luftschutzartig übereinandergesetzte, neben ineinanderschließbaren Betten den nötigen Spiel- und Arbeitsraum im Kinderzimmer ermöglichen wollen.“ (Wedepohl 1951d, S. 254) Es waren nicht

---

261 Jede Wohnung wird im Katalog einzeln mit Grundriss vorgestellt. Dafür, dass die *Constructa* eine riesige Bauausstellung mit vielen verschiedenen Abteilungen und Themen war, ist das bemerkenswert. Bei der *Interbau* etwa, die als nächste große Bauausstellung 1957 in Berlin veranstaltet wurde und auch viele Schauwohnungen vorführte, werden die präsentierten Wohnungen in keiner der *Interbau*-Publikationen alle gesammelt vorgestellt. In die Grundrisse im *Constructa*-Katalog sind nicht nur Wände, Fenster, Küchen- und Badausstattung eingezeichnet, sondern auch die Möbel, mit denen die Schauwohnungen ausgestattet wurden. Sie sind als schraffierte schematische Flächen zu sehen. Die Räume sind nummeriert, eine Legende beinhaltet die Benennungen der Räume. Bezeichnungen wie „Kinderzimmer“, „Elternschlafzimmer“, „Wohnraum“ etc. zeigen an, wer wo mit welchen Tätigkeiten hineinzudenken war (Wedepohl 1951a, S. 132–143).

an erster Stelle die Möbel, die gezeigt wurden, sondern die Raumordnungen der Wohnungen. Der Gestalter der Ausstellung machte klar, dass die Präsentation der Wohnräume „keine ästhetische, sondern eine wirtschaftliche und technische“ Aufgabe sei, und es darum gehen sollte, „einen Beitrag zum Bau der 6 Millionen Wohnungen zu liefern, die uns fehlen“ (Wedepohl 1951c, S. 385). Es scheint daher nicht in erster Linie darauf angekommen zu sein, bestimmte Möbelstücke vorzuführen, sondern eher darum, die Idee einer möglichst „zweckmäßig“ eingerichteten Kleinwohnung zu propagieren, für die man Anbaumöbel, Einbauschränke und Schlafnischen am sinnvollsten hielt.

Bezüglich der Wohnungen in der Halle wurde ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die zur Schau gestellten Räume keine wirklichen Wohnarchitekturen waren, sondern nur aus temporären dünnen Wänden bestanden, die dazu dienen sollten, die Raumordnungen und die Einrichtungen der Zimmer in Originalgröße zu präsentieren. Sie wollten als „rein schematische Raumgedanken“ verstanden werden. Man sollte sie explizit nicht als Musterbauten zum Nachbau, sondern als „zur Erörterung gestellt[e]“ Vorschläge verstehen, „deren Wert oder Unwert sich theoretischer Diskussion oder praktischer Ausführung erst erweisen muß“ (Wedepohl 1951a, S. 134).

Der Teil der Halle, in dem die Wohnungen montiert worden waren, wurde „Wohnhof“ genannt. Vor die Wohnungen und in die Mitte der Halle wurden mit Grünpflanzen, Blumen und Bäumen bepflanzte Inseln gesetzt, die dem Raum die Atmosphäre einer Wohnsiedlung geben sollten. Die Wege der Besucher/innen führten zwischen diesen Vorgarten-ähnlichen Begrünungen hindurch und zu den einzelnen Wohnungen hin. Auch vor den „Geschosswohnungen“ waren solche kleinen Grüninseln wie Vorgärten angelegt, wodurch sie weniger wie Wohnungen im Komplex eines großen Gebäudes, sondern vielmehr ebenfalls wie kleine, in diesem Fall dicht an dicht gesetzte Einfamilienhäuser wirkten.

Die Schauwohnungen waren zu kleinen Gruppen zusammengefasst, meist standen zwei bis vier „Wohnungen“ bzw. „Häuser“ ohne Zwischenraum aneinander, dann folgte ein Durchgang und danach kamen die nächsten Schauwohnungen. In den Gängen zwischen diesen Wohnraumgruppen wurden

verschiedene Themen des Wohnbaus zum Ausstellungsinhalt gemacht. An den Seitenwänden der Schauwohnungen wurden Pläne, Grundrisse und Fotografien aufgehängt, zwischen den Ausstellungsarchitekturen baute man Modellarchitekturen auf. Behandelt wurden unter anderem die „Leitgrundrisse des sozialen Wohnungsbaues in Typen für ein bis sechs Betten auf Grund von Untersuchungen, die im Auftrage des Instituts für Bauforschung Hannover durchgeführt wurden“ oder die „Frage des Wohnheimes und des Apartmenthauses“. Fotografien und Modelle wurden etwa von den Hamburger Grindelhochhäusern, einem ebenerdigen Einfamilienhaus des Architekten Peter Hübötter in Hannover-Kirchrode und einem Vierspänner-Haus des Architekten Max Ungeleht gezeigt (Wedepohl 1951a, S. 140f.).

Die Schauwohnungen in der Halle waren durchnummeriert und mit kurzen schriftlichen Hinweisen versehen, die an den Außenwänden der Wohnungen angebracht waren. Die „Einfamilienhäuser“ schlossen wie beschrieben oben mit einem sichtbaren flachen Dach ab, über den „Geschosswohnungen“ dagegen war eine durchgehende Wand montiert, die am oberen Ende der Vorderwand der Wohnungen ansetzte und bis zu den Oberlichtern unter dem Hallendach reichte, so dass die Wohnungen zwar ebenerdig standen und durch die Vorgärten an kleine Häuschen erinnerten, nach oben hin aber eingebunden waren in eine große verbindende Montagewand. An dieser Wand hing über jeder Wohnung ein großer Grundriss, der die darunter liegenden Räume in Form eines schematisierten Plans zeigte. Eingezeichnet waren darin nicht nur Wände, Fenster und Türen, sondern auch Möbel, so dass man bereits vor der Wohnung stehend die Raumordnungen und Einrichtungen der Wohnung, die man gleich betreten würde, als Zeichnung lesen lernen konnte. Außerdem waren neben jedem dieser Grundrisse schematisierte Figuren zu sehen, die sich leicht als Bewohner/innen verstehen ließen, für die die jeweilige Wohnung gedacht waren. An der Silhouette ihrer Kleidung waren sie als Männer oder Frauen zu identifizieren, je nach Wohnungsgröße waren sie allein, in heterosexuellen Paarkonstellationen oder in einer Gruppe mit kleineren Kinder-Figuren als Familie angeordnet.

Die „Geschosswohnungen“ waren in drei Gruppen gegliedert. Gruppe A

umfasste die ersten drei Schauwohnungen, die mit einem und zwei Betten als Wohnungen für Einzelpersonen, sogenannte Halbfamilien oder kinderlose Ehepaare eingerichtet waren. Die Präsentation dieser Wohnungstypen wurde damit begründet, dass die Personen, die als Bewohner/innen hineingedacht wurden, in der Realität bisher oftmals gar nicht in einer nur ihnen zur Verfügung stehenden Wohnung lebten, sondern in einer größeren Wohnung zur Untermiete wohnten, das Bedürfnis nach einer eigenen abgeschlossenen Wohnung aber sehr stark sei, so dass man zeigen müsse, wie entsprechende Wohnungen ausgeführt werden könnten (ebd., S. 134). Dazu bemerkt der Gestalter der Ausstellung: „Ob es künftig in der Form der Wohnheime z. B. als Ledigenheim, Altersheim, Apartmenthaus befriedigt werden soll oder aber zwischen größeren Wohnungen eingestreut, ob im Laubengang- oder Mittelganghaus, im Zwei-, Drei-, Vier- oder Vielspännertyp, ist jeweils nach örtlichen Bedürfnissen zu entscheiden.“ (Ebd.)

Die Bewohner/innen, die in diese Wohnungen hinein zu denken waren, wurden eindeutig nicht als Besitzer/innen kleiner freistehender Häuser gedacht, sondern schienen nur in Wohnungen vorstellbar zu sein, die sich innerhalb größerer Bauten befanden. In der Ausstellungshalle dafür aufgebaut wurde eine Einbettwohnung, wie sie in einem Hamburger Hochhaus am Grindelberg tatsächlich gebaut wurde (Nr. 1. von der Architekten-Arbeitsgemeinschaft Grindelberg, Hamburg), eine Zweibettwohnung mit einer Schlafnische und einem begehbarem Kleiderraum (Nr. 2, Entwerfer/in ungenannt) sowie eine Zweibettwohnung mit einer Terrasse und mit bis zur Decke reichenden Schrankelementen, die die Wohnung gliederten (Nr. 3 von Edgar Wedepohl).

Nach diesen drei Wohnungen gab es einen Durchgang, dann folgten vier weitere Wohnungen (Gruppe B), die ebenfalls direkt aneinander angrenzend aufgebaut worden waren. Bei diesen Wohnungen handelte es sich um Vierbettwohnungen, die als „Vorschläge zum Wohnungsbauprogramm der Bundesrepublik“ (ebd.) präsentiert wurden. Die erste Wohnung (Nr. 4 von Herbert Sprotte und Peter Neve) war der sogenannte Simplex-Typ, der ebenfalls in Hamburg ausgeführt worden war. Diese Wohnung hatte keinen Vorraum, so dass man beim Eintreten direkt im Wohnraum stand. Statt einer abgeschlossenen Küche gab es hier eine

Bar zwischen Kocheil und Essteil des Wohnraums, was als ‚amerikanisch‘ präsentiert wurde. Für vier Personen war diese Wohnung mit 33 qm Nutzfläche sehr klein. Nur wenig größer war die nächste Schauwohnung (Nr. 5 von Adolf Falke), die neben einem Wohnraum zwei Schlafnischen mit je zwei Betten beinhaltete. Größer waren die Wohnungen Nr. 6 und Nr. 7 (beide von Werner Hebebrand), sie waren auch die ersten Wohnungen, in denen die Schlafstätte der Eltern nicht mit zwei einzelnstehenden Betten, sondern als Ehebett gezeigt wurde.

Die Gruppe C der Geschosswohnungen umfasste zwei Wohnungen, die als „Sonderbeispiele“ vorgestellt wurden. Die eine (Nr. 8 von Robert Tepez) beinhaltete vier reguläre Schlafplätze und ein Sofa, das als fünftes Bett genutzt werden konnte und hatte als Besonderheit einen „Schrankflur“, einen innenliegenden Flur mit Schrankwand. Die letzte der Geschosswohnungen (Nr. 9 von Karl-Heinz Hübner) war die, die am meisten Beachtung in den Besprechungen der Ausstellung fand. Es handelte sich um eine sogenannte „wandelbare Wohnung“, bei der nur ein kleiner Teil der Grundfläche, in dem Küche, Bad, Vorraum und Abstellraum untergebracht waren, durch eingezogene Wände feststand. Der gesamte restliche Raum war nicht fix unterteilt und wurde über Beschreibungen und Grundrisszeichnungen im Katalog der *Constructa* als wandelbarer Wohnraum präsentiert, den man je nach Bedürfnis mit Leichtbauwänden und Schrankeinbauten unterteilen könne, so dass man verschiedene Raumaufteilungen schaffen könne, die sich je nachdem für eine Belegung mit zwei bis sechs Betten eigne. Ein Autor der Zeitschrift *Bauen und Wohnen* schrieb zu diesem Wohnbeispiel: „Diese Wohnungsart wird sich wohl vorwiegend für Menschentypen eignen wie Künstler-, Schauspieler- oder Schriftsteller-Ehepaare, denen die Lebens- und Wohnkunst im Blute liegt.“ (Pütz 1951, S. 465) Wie diese Wandelbarkeit in der Ausstellung präsentiert wurde, ist nicht ganz klar, da anzunehmen ist, dass die Schauwohnung in einer bestimmten Einrichtung gezeigt wurde, so dass man die anderen Möglichkeiten der Raumaufteilung möglicherweise nur den Beschreibungen und Grundrisszeichnungen der Publikationen entnehmen konnte. Den „Geschosswohnungen“ in der Halle gegenüberliegend wurden die sieben

„Einfamilienhäuser“ mit Flachdach montiert, wobei fünf davon als Reihenhäuser und zwei als einzelnstehende Bauten inszeniert wurden. Die Art der Präsentation wurde folgendermaßen begründet: „Grundsätzlich wurde davon abgesehen, das übliche freistehende Einfamilienhaus mit Keller, Erdgeschoß und dem [...] Steildach zu zeigen. Dieser weit verbreitete Typus hat sich aufgrund hoher Boden- und Aufschließungskosten in städtischen ‚Villen‘-vierteln und vorstädtischen Randgebieten entwickelt. Er stellt für den heutigen dienstbotenlosen Haushalt eine wenig befriedigende Wohnform dar. Die für ihre Höhenausnutzung meist zu kleinen Grundflächen ergeben unharmonische Baukörper, welche städtebaulich unglücklich wirken [...]. Es fehlt in diesen Wohnvierteln meist an größeren Gemeinschaftsanlagen, um die sich solch architektonischer Zwergwuchs sammeln könnte. [...] Die sieben in der Halle schematisch aufgebauten Einfamilienhäuser zeigen alle den Typ des in den USA weit verbreiteten nur eingeschossigen Hauses, des sog. Plano-Haus, und zwar überwiegend in der Form des Reihenhauses.“ (Wedepohl 1951a, S. 137)

Die Bungalows waren alle für Familien eingerichtet, wobei im Katalog der Ausstellung manche in verschiedenen Einrichtungsvarianten vorgestellt werden und die grauen Module der eingezeichneten Möbel in gleichen Grundrissen an immer wieder unterschiedlichen Stellen auftauchen. Haus Nr. 10 von Heinrich Lauterbach war mit vier Betten ausgestattet, wobei die beiden Schlafzimmer mit Schiebewänden vom Wohnzimmer abgetrennt waren, die tagsüber geöffnet werden sollten, um „einen weiträumigen Eindruck durch die volle Öffnung der Raumgruppe zum Garten hin“ zu erzeugen (ebd. S. 138). Haus Nr. 11 von Edgar Wedepohl wurde als „erweiterungsfähiges Einfamilienhaus“ für drei bis vier Personen vorgestellt, das als Reihnhaus mit einer Lücke zwischen den Häusern zu bauen sei, die man mitüberdachen und je nach Bedürfnissen der Familie unterschiedlich nutzen könne, beispielsweise als Waschküche, Abstellraum, überdachten, zum Garten hin geöffneten Sitzplatz oder auch als weiteres Zimmer mit einem Bett und einem kleinen Waschraum. Auch bei Haus Nr. 12 von Bruns Frankewitz sollte der Bauwuch zwischen den Gebäuden mitgenutzt werden. Das Haus war für vier Personen eingerichtet. Auf der Eingangsseite des Hauses lagen zwei „Schlafnischen“, eine für die Kinder, eine für die Eltern. Im Katalog werden

drei verschiedene Einrichtungsvarianten gezeigt, wobei durch eine Verschiebung der Zwischenwand die Größen der Zimmer leicht verändert werden konnten. In der Variante, die wohl auf der Ausstellung zu sehen war, standen die Betten für die Eltern als Doppelbett zusammengeschoben direkt hinter einer Wand und nahmen die gesamte Tiefe des Raums ein, der rechts und links des Betts durch zwei „getrennt[e] Eingängen für Vati und Mutti“, wie ein Betrachter schrieb, betreten werden konnte. Der Betrachter hielt auch die Reaktion eines Besuchers auf diese Einrichtung fest: „Ein Brummbär meinte: Warum dann nicht gleich für jeden eine richtige Schlafkammer?“ (Pütz 1951, S. 465) Nach zwei weiteren Häusern für vierköpfige Familien (Nr. 13 von Ernst Neufert und Nr. 14 von Adolf Falke) wurden zwei aneinander liegende Einfamilienhäuser gezeigt (Nr. 15 und Nr. 16 von Edgar Wedepohl), die „die für wachsende und schrumpfende Familien zu vereinigen und zu trennen sind“, so dass man die beiden Wohneinheiten entweder getrennt als „Altenteil“ und Wohnung für die „Jungfamilie“ oder vereint als Wohnung für eine Familie mit mehr Kindern nutzen können sollte (Wedepohl 1951a, S. 140).

Zusätzlich zu den Wohnbeispielen in der Halle waren weitere Häuser als Ausstellungsstücke auf dem Freigelände der Messe errichtet worden. Hier waren zweigeschossige Reihenhäuser von Werner Hebebrand (Nr. 17–20) und von Hans und Wassili Luckardt (Nr. 21–22) zu besichtigen sowie die vier Bauernhöfe der Sonderschau „Bauen auf dem Lande“ und die fünf freistehenden Einfamilienhäuser der Sonderschau „Das kleine Haus“. Letztere wurden mit der Begründung gezeigt, dass diese Hausform in ihrer bisherigen Entwicklung „nicht recht voran“ käme (ebd., S. 143), weswegen man sich diesem Problem besonders annehmen müsse, vor allem, um erstens Vorschläge für die „größeren und kleineren Gemeinden des Bundesgebietes“ zu machen, in denen „mindestens hunderttausend Eigentümer von Grundstücken in aufgelockerten und aufgeschlossenen Baugebieten“ Vorbilder bräuchten, und um zweitens die Bebauung der Kleingartengebiete zu verbessern (ebd.). Präsentiert wurden fünf Einfamilienhäuser nach Entwürfen von Heinrich Lauterbach, Dieter Oesterlen, Johannes Göderitz, Gustav Hassenpflug und Dirk Gascard, die etwas abseits von den großen Ausstellungshallen aufgebaut wurden. Im Katalog wird noch ein sechster Entwurf

von Erich Heinicke vorgestellt, der jedoch nicht auf der *Constructa* gezeigt werden konnte. Die Beispielbauten „suchten [...] das Ziel zu erreichen, genau wie bei dem Problem des sozialen Wohnungsbaues eine knapp bemessene Nutzfläche mit den Vorzügen der Wohnlichkeit und der Unterbringung einer möglichst großen Bettenzahl zu verbinden.“ (Ebd., S. 143f.) Die Idee war, Entwürfe zu zeigen, die entweder in einer reduzierten und den Vorgaben des sozialen Wohnungsbaus entsprechenden Umsetzung realisiert werden könnten, oder als „wachsendes Haus“ Erweiterungen erfahren könnten. Auf dem Ausstellungsgelände gezeigt wurden sie in ihrem „Endzustand“, also in der erweiterten Variante (ebd.).

Die zweigeschossigen Reihenhäuser von Werner Hebebrand und den Brüdern Luckardt wurden als wirtschaftlichste Bauweise des Einfamilienhauses präsentiert (Wedepohl 1951c, S. 387). In zwei der vier aneinandergesetzten Reihenhäuser von Werner Hebebrand waren Küche und Bad übereinander angeordnet, mit einem großen Wohn-Ess-Raum unten und zwei Schlafzimmern oben. Bei den anderen beiden Häusern lagen Küche, Bad und Wohn-Ess-Raum im Erdgeschoss, so dass darüber Platz für drei Schlafzimmer war. Zu den Häusern gehörten Gärten, an deren Ende in zeilenartigen Schuppengebäuden Waschküchen, Fahrrad- und Abstellräume untergebracht waren. Die vier Wohnungen in den beiden Luckardtschen Reihenhäusern waren in der Mitte ihres Baugrundstücks so gegeneinander versetzt angeordnet, dass sie jeweils ein Viertel des Gartens für sich hatten: „Von den beiden übereinanderliegenden Wohnungen ist die eine nach Osten, die andere nach Westen hin angeordnet. Jede obere Wohnung hat ihre eigene, seitlich sitzende Treppe. Das ergibt doppelte Grundstücks- bzw. Gartenbreite gegenüber einem Reihnhaus mit übereinander liegenden Wohn- und Schlafräumen, außerdem Treppenlosigkeit innerhalb der Wohnung und durch Trennung vom Nachbar: ‚Das Haus ohne Krieg‘.“ (König 1952, S. 18–21) Auch das Reihnhaus sollte, wie das freistehende Einfamilienhaus, den Anschein einer Privatsphäre garantieren.

## D Projekt *Richtig wohnen helfen*, Frankfurt 1953

Eine besondere Form der Wohnausstellung und eine sehr explizite Wohn-erziehung war das Projekt *Richtig wohnen helfen*, das die Gemeinnützige Wohnungs- und Siedlungsbaugenossenschaft Gewobag-Frankfurt mit Unterstützung des Deutschen Werkbunds im Frühjahr 1953 realisierte. In diesem „Laboratorium eines Sozialversuchs“ (Kampffmeyer/Tarnow 1953a, S. 11) wurden nicht nur 68 Familien ohne eigenen Hausrat in vollständig eingerichteten Wohnungen untergebracht, vor allem sollten die neuen Bewohner/innen – ebenso wie die Öffentlichkeit, die die Wohnungen vor Einzug der Mieter/innen zehn Tage lang besichtigen konnte – durch den Umgang mit den für sie ausgewählten Möbelstücken und Alltagsgegenständen lernen, wie man ‚richtig‘ wohnt.<sup>262</sup>

Die Verantwortlichen der Gewobag, namentlich ihre Direktoren Hans Kampffmeyer und Reinhold Tarnow, die das „Experiment“ initiierten, waren nämlich der Ansicht, dass ein Großteil der Menschen, die nach dem Krieg in die neuen Sozialwohnbauten gezogen waren, falsch wohnten – und zwar, weil sie entweder über nicht genügend oder aber über unpassende Einrichtungsgegenstände verfügen würden, die sie sich aufgrund eines fehlenden Wissens über eine ‚richtige‘ Wohnausstattung zugelegt hätten. Man müsse daher erstens die Finanzierung des Möbelkaufs für diejenigen erleichtern, die nicht über notwendigen Mittel verfügten, sich bei Einzug in eine neue Sozialwohnung komplett neu auszustatten, und zweitens die Menschen darin unterrichten, mit welchen Möbeln und Alltagsgegenständen ein ‚richtiges‘ Wohnen gelänge.

Bei der Gewobag, die seit 1945 etwa 4000 Wohnungen in Frankfurt gebaut hatte, war man Anfang der 1950er Jahre der Meinung, im Wohnungsbau der Nachkriegsjahre „die Sorgen und Nöte der Mieter bei der Einrichtung [...] [der] neuen Wohnungen“ (ebd., S. 3) kennengelernt zu haben. „Sie [die Gewobag] erlebte mit, wie vielen Familien der Lebensraum in der Wohnung durch unsachgemäße

---

262 Dieses Wohnlehrprojekt ist untersucht worden von Erika Spiegel, die es als eines der wichtigsten Projekte der GEWOBA hinsichtlich erhaltener programmatischer Äußerungen zu den Zielen und Idealen dieser Wohnungsbaugesellschaft darstellt (Spiegel 2000). Eine frühere Auswertung des Wohnlehrprojekts unternimmt Alex Demirović 1988, des Weiteren findet sich eine Erwähnung bei Wagner-Conzelmann 2007a.

Möblierung verkleinert und so die Wohnung zur Last wurde und wie anderen die erste Freude über die neue Wohnung wieder verging, weil sie nichts besaßen, um daraus auch nur das bescheidenste Heim zu gestalten.“ (Ebd.) „Wir machen die Erfahrung, daß viele unserer Kleinwohnungen, der neugebauten und wieder aufgebauten wie der alten Wohnungen, völlig ungenügend oder völlig un zweckmäßig eingerichtet sind und werden. Viele Familien besitzen nicht die notwendigen Möbel und Einrichtungsgegenstände, die auch nur den elementarsten Bedürfnissen genügen: ein Bett für jeden, Schrank, Tisch, Stuhl. Ganz zu schweigen von all jenen Dingen, die noch dazugehören, damit eine Wohnung menschenwürdig ist. Wo aber Möbel und Einrichtungsgegenstände vorhanden sind, sind sie nach ihrer Eignung und Zweckmäßigkeit, nach der Elastizität, mit der sie sich den Räumen unserer kleinen Wohnungen anpassen oder nicht anpassen, nach ihrer Starrheit in bezug auf die Zwecksetzung, ungeeignet und nicht das, was die Familien in ihrem kleinen Heim heute brauchen.“ (Ebd., S. 6)

Man dürfe es daher nicht bewenden lassen mit dem bloßen Wohnungsbau, „dem Dach über dem Kopf und de[n] vier Wände[n]“, sondern müsse erkennen, „daß die innere Ausgestaltung dieser Wohnungen zu einem echten Heim gleichgewichtig mit zur Gesamtaufgabe der Wohnversorgung gehört“ (ebd., S. 6f.). Im Sinne der Wohnungs- und Sozialpolitik müsse dem Bau von Wohnungen und der Bereitstellung von entsprechendem Mobiliar und Hausrat die gleiche Wichtigkeit zukommen. Dabei bestünden zwei Aufgaben, denen man parallel nachkommen müsse: Erstens müssten alle Kleinwohnungen des sozialen Wohnbaus mit Einbauküchen und Einbauschränken ausgestattet werden, und zweitens sollten Mieter/innen durch eine Vorfinanzierung beim Einkauf des restlichen Mobiliars unterstützt werden, damit die vollständige Einrichtung der Wohnung direkt nach dem Einzug in die neue Wohnung schneller gelingen könnte (Bundesministerium für Wohnungsbau 1953b).

## D.1 „Laboratorium eines Sozialversuchs“

Der „Versuch einer Lösung“ (Kampffmeyer/Tarnow 1953a, Titelseite) in diesem Sinn sollte die Unternehmung *Richtig wohnen helfen* sein, bei der die Gewobag 68 ihrer Wohnungen in zwei viergeschossigen Neubaublocks in der Flensburger

Straße in Frankfurt am Main vor der Erstvermietung mit allen notwendigen Möbeln und Einrichtungsgegenständen, „bis zum Teppich, zur Gardine und zur Lampe“ (ebd., S. 3) einrichtete. Unter der Leitung von Kampffmeyer und Tarnow wurde das Projekt von einem relativ kleinen Team umgesetzt, zu dem an zentraler Stelle der Architekt Hans Stolper und der Einrichtungsfachmann Helmut Düvel zählten, die für die Auswahl der Einrichtungsgegenstände zuständig waren.<sup>263</sup>

Zukünftige Bewohner/innen der fertig eingerichteten Wohnungen sollten sogenannte ‚Flüchtlingsumsiedler‘ sein, also deutsche Staatsangehörige, die als Folge des Zweiten Weltkriegs die ‚Ostgebiete‘ des Deutschen Reichs, die an Polen zurückgefallen waren und in denen sie bis dahin gelebt hatten, verlassen hatten. In der Publikation zu dem Projekt wird erläutert: „Die Gewobag Frankfurt a. M. hat bei Besichtigung einer großen Anzahl Wohnungen für nordhessische und Bundes-Umsiedler in Frankfurt festgestellt, daß es in bereits vor anderthalb Jahren bezogenen Wohnungen an den erforderlichen Möbeln und dem notwendigen Hausrat weitgehend fehlt. Was allenfalls mitgebracht wurde war allerdings weder ausreichend noch zweckmäßig, noch in der Regel in Abmessungen, Formgebung und Qualität den Wohnungen angepaßt. Vielfach lebten die Flüchtlinge noch in vom Fürsorgeamt zur Verfügung gestelltem Hausrat.“ (Ebd., S. 7)

Die Gewobag hatte 273 „von ihr wohnungsmäßig zu versorgenden Flüchtlingsumsiedler-Familien“ das Angebot gemacht, für sie Wohnungen mit „guten, zweckmäßigen und formschönen, ihren besonderen Bedürfnissen und Wünschen Rechnung tragenden und für die Kleinwohnung besonders geeigneten, möglichst preiswerten Möbeln und Einrichtungsgegenständen“ einzurichten (ebd., S. 3). In

---

<sup>263</sup> Hans Stolper hatte zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Bücher zum Thema Bauen und Einrichten herausgegeben, darunter auch eines im Nationalsozialismus im Auftrag des Amts für die Schönheit der Arbeit, zusammen mit dem Möbeldesigner Karl Nothhelfer (*Das Möbelbuch. Schönheit der Arbeit*, Berlin: Verlag der Deutschen Arbeitsfront Berlin 1940). Ein Jahr nach der Ausstellung in Frankfurt erschien sein Einrichtungsratgeber *Wir richten unsere Wohnung ein* (1954). Wesentliche Funktion in der Auswahl und Beratung der Wohnungsanwärter/innen hatten Julia Schenk vom Hessischen Landesamt für Flüchtlinge, Josef Fischer vom Landesarbeitsamt Hessen, Hans Popp und Hermann Fischer vom Wohnungsamt Frankfurt am Main und Friedrich Feuerriegel von Lastenausgleichsamt. Für die konkreten Einrichtungstätigkeiten und die Vorbereitung der Wohnungen für den Einzug der neuen Mieter/innen und für die Ausstellung waren diverse Gewobag-Mitarbeiter/innen zuständig (Kampffmeyer/Tarnow 1953a, S. 83).

neun Versammlungen mit jeweils 30 bis 35 Familien, die sich für die Wohnungen interessierten, stellte die Wohnungsbaugesellschaft das Projekt und seine Rahmenbedingungen vor: Die Wohnungen würden komplett eingerichtet vermietet werden, wobei die Einrichtung vorfinanziert würde und durch die Mieter/innen über die folgenden Jahre in an ihre jeweiligen Einkommensverhältnisse angepassten Raten abbezahlt werden sollte.<sup>264</sup> Der „Möblierungs-Darlehensvertrag“, der für die neuen Bewohner/innen zum Mietvertrag dazugehörte, bedeutete für die Familien, über lange Zeit die Möbel abzubezahlen, welche die Wohnungsbaugesellschaft für sie ausgesucht hatte – oder, wie die Gewobag es selbst ausdrückte, „die Bereitschaft, sich auf Jahre hinaus bis zur obersten Grenze zu verschulden“ (ebd., S. 29). Zusätzlich zu den mobilen Einrichtungsgegenständen wurden die Wohnungen, das war „wichtiger Teil des Versuchs“ (Spiegel 2000), mit Einbauschränken und Einbauküchen ausgestattet, die als Bestandteil der Wohnung gezählt und nicht über zusätzliche Raten abbezahlt werden mussten.

Beim Einzug in die neue Wohnung durften die neuen Bewohner/innen außer Bettzeug nichts an eigenen Wohndingen mitbringen. Allerdings waren trotz der verallgemeinernd verwendeten Ausdrucksweise „hausratslose Familien“ unter den neuen Bewohner/innen durchaus einige, die vor dem Einzug in die Gewobag-Wohnungen zumindest über ein paar Möbelstücke verfügt hatten. Um aber in die eingerichteten Wohnungen einziehen zu dürfen, musste bereits vorhandenes „Teilmobiliar“ zurückgelassen werden (ebd., S. 7). Außerdem mussten die Familien zustimmen, dass die Aktion der Öffentlichkeit bekannt gemacht und mit ihr für „Lösungen der Einrichtungsfragen“ geworben werden würde (ebd., S. 28). Von den 273 Familien, denen das Projekt vorgeschlagen wurde, entschlossen sich 56 noch am gleichen Abend für eine möblierte Wohnung. 169 Familien entschieden sich, da sie bereits zumindest über einen Teil einer Wohnungseinrichtung verfügten, für eine unmöblierte Wohnung. 48 Familien baten um eine

---

264 Diese Abzahlungsvereinbarung über das Mobiliar bezog sich auf die „beweglichen Möbel und Einrichtungsgegenstände“; die Einbaumöbel, insbesondere die Küchen, waren von dieser Bezahlung durch die Mieter/innen ausgenommen, sie wurden zur vom Vermieter gestellten Ausstattung der Wohnung gezählt (Kampfmeier/Tarnow 1953a, S. 3).

kurze Bedenkzeit, 19 von ihnen wollten schließlich in eine möblierte Wohnung einziehen, so dass am Ende ein paar Bewerber/innenfamilien abgelehnt und an Leerwohnungen verwiesen werden mussten, da es weniger eingerichtete Wohnungen gab als Familien, die gerne eine bezogen hätten.<sup>265</sup>

In Gesprächen wurde ermittelt, was den zukünftigen Bewohner/innen wichtig war, etwa ob die Eltern ein eigenes Schlafzimmer wollten, das nicht auch als Wohnraum genutzt werden sollte, oder ob sie sich auch vorstellen konnten, auf Klappbetten im Wohnzimmer zu schlafen. Den Wünschen der zukünftigen Bewohner/innen nach Möglichkeit entsprechend und unter möglichst raumsparender Ausnutzung des Platzes wurden die Wohnungen eingerichtet. Die Gewobag suchte alle Möbelstücke und Einrichtungsgegenstände aus und übernahm auch die Aufstellung der Möbel in den von ihr für gut und zweckmäßig erklärten Ordnungen. Wie als Vorwegnahme einer möglichen Kritik daran, Menschen vorzuschreiben, mit welchen Dingen sie zu wohnen hätten, ist im Katalog des Projekts gleich an mehreren Stellen zu lesen, dass man mit diesem „Versuch einer Lösung“ aber keinesfalls eine „Geschmacksdiktatur“ einführen wolle (ebd., S. 10, S. 21 und passim).

Die Hauptaufgabe der Gewobag wurde darin gesehen, „die Bedürfnisse der jeweiligen Menschen und Familien nach ihrer persönlichen Eigenart, ihrem

---

265 Eine Statistik in der Publikation zu dem Projekt gibt Auskunft darüber, wer in die 68 Wohnungen einzog. Gefragt wurde nach der Herkunftsregion, nach dem Beruf des „Hauptnährers“ und den Einkommensverhältnissen, außerdem nach der Größe der Familien, dem Familienstand der Erwachsenen und nach dem Alter der Kinder. Die größte Gruppe kam aus dem Sudetenland, die zweitgrößte aus Schlesien. Jeweils ein paar Familien kamen aus Ostpreußen, Pommern, Danzig, Ungarn und Lettland. Bevor die Familien in die Wohnungen in der Flensburger Straße in Frankfurt zogen, hatten die meisten von ihnen bereits in Hessen gelebt, weitere hatten ihren Wohnsitz in Schleswig-Holstein, ein paar in Niedersachsen oder Bayern gehabt. Der am meisten ausgeübte Beruf war der des kaufmännischen oder technischen Angestellten, danach kamen Metallarbeiter und Bauarbeiter. Hinzu kamen weitere Arbeiterberufe, ständige Vertreter und Angestellte im öffentlichen Dienst. Das Familieneinkommen lag bei einem Großteil der Familien zwischen 250 und 400 Mark im Monat, es gab ein paar, die darunter, und ein paar, die darüber lagen. Die meisten Familien hatten zwei Kinder, die Familien mit einem oder drei Kindern waren die nächstgrößten Gruppen. Neben ein paar Familien mit vier, fünf oder sechs Kindern gab es auch einige kinderlose Ehepaare. Außerdem gab es einige sogenannte „unvollständige“ Familien, die insbesondere aus Mutter und Kind bestanden. In vielen Fällen wurden zur „Hauptfamilie“, also Eltern und Kinder, noch weitere Familienmitglieder in die Wohnung mit aufgenommen, meistens ein oder beide Elternteile eines der Erwachsenen (Kampffmeyer/Tarnow 1953a, S. 29–32).

Werdegang, ihrem Beruf, ihrer Zusammensetzung, ihrer vorhersehbaren Entwicklung und vor allem ihrer wirtschaftlichen Leistungskraft zu erkennen und ihnen in fachlich einwandfreier Weise zu entsprechen“ (ebd., S. 16). Besonders bei den ‚Flüchtlingsumsiedlern‘ sah man einen großen Bedarf an Beratung und Schulung zur richtigen Einrichtung, da „die Menschen, die über Jahre hinaus kein eigenes Heim mehr kennen, größtenteils das Bewußtsein von ihren wirklichen Bedürfnissen verloren“ hätten (ebd.).

## D.2 Die Ausstellung: 68 Wohnungen für wirkliche Bewohner/innen

Um sowohl Fachleuten als auch der breiten Bevölkerung zu zeigen, wie ‚richtig‘ eingerichtete Wohnungen aussähen, wurden die Wohnungen vor Beginn des eigentlichen „Sozialversuchs“, also vor Einzug der neuen Bewohner/innen, vom 24. März bis zum 2. April 1953 für zehn Tage zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. Eröffnet wurde die Ausstellung der Wohnungen mit einer Feier im Kino Filmbühne Dornbusch. Nach den Redebeiträgen<sup>266</sup> wurden die Anwesenden durch die Wohnungen geführt. Die Gäste dieser Eröffnungsveranstaltung waren insbesondere Vertreter/innen der Wohnungswirtschaft, des Bunds Deutscher Architekten, des Möbelhandels, verschiedener Frauenorganisationen und Behörden, die im Rahmen der Ausstellung an verschiedenen Tagen zu Arbeitsbesprechungen gebeten wurden.

Es war zwar eine vergleichsweise kurze öffentliche Präsentation von Musterwohnungen, die jedoch viel Aufmerksamkeit erhielt.<sup>267</sup> Erstmals wurde in einer Ausstellung eine so große Zahl eingerichteter Wohnungen gezeigt. Als Besonderheit dieser Schau bewertete man die Tatsache, „dass die Einrichtung nicht für eine

---

266 Es sprachen neben Hans Kampffmeyer als Veranstalter auch der Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt, Walter Kolb, der Sekretär der Europäischen Regional-Organisation des Internationalen Bundes Freier Gewerkschaften, Walter Schevenels, der Bundesvorsitzende des Deutschen Gewerkschaftsbundes, Willi Richter, der Vorsitzende des Verbands Deutscher Konsumgenossenschaften, Gustav Dahrendorf, der Direktor des Gesamtverbands Gemeinnütziger Wohnungsunternehmen, Julius Brecht und der Staatssekretär des Bundesministeriums für die Angelegenheiten der Vertrieben, Ottomar Schreiber (Gewobag 1953b).

267 Die Ausstellung und das Projekt wurden häufig in Zeitungen und Zeitschriften erwähnt, es finden sich diverse Berichte darüber. In der Berichterstattung über das Projekt schreiben Kampffmeyer und Tarnow selbst von 20.000 Besucher/innen der Ausstellung (Kampffmeyer/Tarnow 1953b, S. 3).

abstrakt gedachte Normalfamilie, sondern für konkrete, in ihrer Zusammensetzung vielfach differenzierte und in ihren Bedürfnissen verschiedenartige Familien vorgenommen wurde“ (Gewobag 1953a). Die Wohnungen waren nicht für imaginäre Beispielfamilien eingerichtet worden, wie etwa die, die die Geschichten zu den Wohnungen der *Constructa* bevölkern. *Richtig wohnen helfen* hatte jede Wohnung für ganz bestimmte, tatsächlich existierende Menschen eingerichtet – die Ausstellung ging über die bloße Andeutung einer Bewohner/innenschaft hinaus.

Der Gewobag war es wichtig, keine Sonderanfertigungen zu zeigen oder Wohnungsgrößen, die außerhalb der Standards des sozialen Wohnbaus lagen. Man betonte, dass sich die Wohnungen „in Bezug auf Größe, Abmessungen der einzelnen Räume und Innenausstattungen in keiner Weise von Kleinwohnungen des sozialen Wohnungsbaues unterscheiden“ (Kampffmeyer/Tarnow 1953a, S. 33). Der Öffentlichkeit sollte vorgeführt werden, wie man kleine Wohnungen sinnvoll möbliert. Man müsse erkennen, so die Veranstalter, „dass viel größere Wohnungen, als die, die wir gegenwärtig bauen, von der arbeitenden Bevölkerung nicht bezahlt werden können“. Daher müsse man den Menschen auch beibringen, wie man sich in Wohnungen solcher Größe „hinsichtlich der Zweckmäßigkeit wie der Form und der Größe der Möbel“ am besten einrichtet (Gewobag 1953a).

Die Wohnungen, die in diesem Projekt in den meisten Fällen für Familien von drei bis fünf Personen vorgesehen waren, waren aus heutiger Sicht sehr klein. Die allermeisten, nämlich 46 der 68 Wohnungen hatten zwei Zimmer. 24 dieser Zweizimmerwohnungen waren 47 qm groß, 15 hatten 42 qm und sieben hatten 36 qm. Die zweitgrößte Gruppe waren die Dreizimmerwohnungen, davon gab es 21, ihre Größe betrug 58 qm. Außerdem gab es eine Einzimmerwohnung mit 23 qm. Die Zimmer der Wohnungen waren 13–16 qm groß. Die 24 Zweizimmerwohnungen von 47 qm beinhalteten eine Wohnküche, die anderen Wohnungen waren alle entweder mit einer kleinen Arbeitsküche oder lediglich einer Kochnische ausgestattet (ebd., S. 33–35).

Eigentlich war die Wohnungsbaugesellschaft der Meinung, in einem Raum sollten maximal zwei Kinder oder zwei Erwachsene – entweder gleichen Geschlechts

oder miteinander verheiratet – schlafen, in Einzelfällen könne im Elternschlafzimmer auch noch ein Kleinkind untergebracht werden. Im Fall der Familien, die im Rahmen von *Richtig wohnen helfen* mit Wohnungen versorgt wurden, blieben solche Vorstellungen allerdings größtenteils Theorie, zu groß waren die Familien bzw. zu klein waren die Wohnungen, als dass eine solche Auslastung möglich gewesen wäre. Bettsofas und Stockbetten waren in fast allen Wohnungen die Lösungen für die dichte Belegung, aufgrund der unter Umständen auch alle sechs Kinder einer Familie in einem Raum schlafen sollten oder in anderen Fällen in den Wohnküchen Schlafgelegenheiten untergebracht wurden. Die Gewobag hielt die Wohnungen für deutlich überbelegt, vertrat jedoch die Ansicht, dass man dennoch auch gerade solche Wohnungen zeigen sollte, um zu beweisen, „daß die bei üblicher Einrichtung untragbaren Verhältnisse bei sinnvoller Einrichtung gemildert werden können“ (ebd., S. 35).

### D.3 „Wohnung“, „Familie“, „Einrichtungsaufgabe“, „Lösung“

In einer kleinen Publikation werden alle 68 Wohnungen vorgestellt. Das Büchlein mit dem Titel *Richtig wohnen helfen. Versuch einer Lösung* (Abb. 35–39) fungierte als Katalog zur Ausstellung, der die Besucher/innen durch die möblierten Wohnungen führen sollte, war darüber hinaus aber auch gedacht als „ein kleines Buch, das den ein oder anderen zum Nachdenken, zur Auseinandersetzung, zur Selbsterklärung und möglicherweise zur Mitarbeit an den Aufgaben anregen mag, die wir auf dem Gebiet der Möbelversorgung und Einrichtung im Rahmen der Wohnungsversorgung überhaupt sehen“ (ebd., S. 4). Auf einen Textteil, in dem das Projekt und seine programmatische Linie erläutert werden, folgt die Vorstellung der einzelnen Wohnungen. Auch all jenen Leser/innen, die nicht die Gelegenheit hatten, die Wohnungen zu besichtigen, wird in ein paar einleitenden Worten nahegelegt, diesen Teil der Publikation nicht auszulassen, da auch ihnen „die vielfältigen Einrichtungsaufgaben [...] sichtbar“ würden, genau so wie „gewisse immer wiederkehrende Grundauffassungen, die die Lösungen mitbestimmen mussten“ (ebd., S. 37).

Jede Wohnung wird mit ein paar Stichpunkten oder Sätzen zu „Wohnung“,

„Familie“, „Einrichtungsaufgabe“ und „Lösung“ angeführt. Unter „Wohnung“ finden sich knappe Angaben bezüglich der zur Verfügung stehenden Räume und ihrer Quadratmeterzahlen. Für „Haus 5, Wohnung II. L“ lautet das beispielsweise: „3 Zimmer (17,09 – 13,86 – 14,40 qm), Küche (5,42 qm), Bad (4,39 qm), Flur, Balkon, 1 Wandschrank.“ (Ebd., S. 68)

Ähnlich wie die Angaben zu den Räumen sind die Eckdaten der Familie notiert, die in diese Wohnung einziehen sollte. Die Bewohner/innen waren in der Zeit, in der die Wohnungen zur öffentlichen Besichtigung offen standen, noch nicht eingezogen, also noch abwesend, über die für ihren antizipierten Wohnalltag ausgesuchten Wohndinge und über die Beschreibungen im Katalog dennoch wesentlicher Bestandteil des ausgestellten Szenarios. Anonymisiert, mit den Angaben über den Familienstand, den Beruf des Vaters (und, wenn sie ebenfalls erwerbstätigen waren, auch den der Mutter und der erwachsenen Kinder), die Anzahl, das Geschlecht und das Alter der Kinder, sowie die jeweiligen Einrichtungswünsche, welche die Familien an die Gewobag gerichtet hatten, werden im Katalog alle zukünftigen Bewohner/innen vorgestellt. Für die oben angeführte Dreizimmerwohnung waren das: „Ehepaar und 5 Kinder (3 Mädchen von 19, 13 und 5 Jahren, 2 Knaben im Alter von 3 und 1 Jahr), Beruf des Mannes: Bauarbeiter. Beruf der erwachsenen Tochter: Chemiarbeiterin.“ (Ebd., S. 68)

Die „Einrichtungsaufgabe“ wurde im Fall dieser Familie aufgrund der großen Anzahl an Personen und der Wünsche der zukünftigen Bewohner/innen an ihre Wohnung als recht schwierig bewertet: „Die Unterbringung der siebenköpfigen Familie erfordert die Nutzung aller drei Zimmer auch zum Schlafen. Mindestens ein weiterer Raum außer dem Hauptwohnraum muß gleichzeitig zum Spielen der Kinder eingerichtet sein. Der ausgesprochene Wunsch der Eltern, ein eigenes Schlafzimmer zu besitzen, bedeutet eine Festlegung der übrigen Einrichtung und eine Erschwernis einer optimalen Lösung.“ (Ebd., S. 68) Die Gewobag entschied sich für folgende „Lösung“: „Angesichts der unbedingten Forderung nach einem Elternschlafzimmer wurde der zweitgrößte Raum so eingerichtet, daß zu den auseinandergestellten Betten eine Kommode Platz findet, die gleichzeitig die Funktion der Nachttische erfüllt. Anstelle eines in keinem Fall zugestandenem

viertürigen Schrankes sind zwei zweitürige Schränke, der eine für die Kleider, der andere für die Wäsche, angeordnet. Das kleinste Kind erhält im gleichen Zimmer ein Rollbettchen, das gegebenenfalls auch im Kinderzimmer Platz finden kann. In diesem werden die beiden Kinder von drei und fünf Jahren untergebracht, die zwei kleine Regale für Spielzeug usw. und ein kleines Tischchen mit zwei Kinderstühlen bekommen. Sonst ist Wert auf eine möglichst große Bewegungsfläche gelegt worden. Der eingebaute Kleider-Wäscheschrank genügt, dient auch den beiden größeren Mädchen mit zur Unterbringung ihrer Sachen. Der Wohnraum erhält die hier zwangsläufig geräumige Sitzecke mit Eckbank, großem Ausziehtisch und Hängelampe mit Geschirrschrank. Die beiden Mädchen von neunzehn und dreizehn Jahren erhalten eine Doppelbett-Couch. Das Schlafen der dreizehnjährigen Tochter im Wohnraum führt zur Einengung der Nutzungsmöglichkeit des Wohnraumes am Abend. Die Möglichkeit der Nutzung dieser Doppelbett-Couch durch die Eltern, denen dann am Abend der Wohnraum zur Verfügung stünde und die Verlegung der größeren Mädchen in das jetzige Elternschlafzimmer ist offen gelassen, falls sich später ein derartiges Bedürfnis doch noch geltend macht.“ (Ebd., S. 68f.)

Fotografien der Räume sind in der Publikation nicht enthalten. Zu einigen der Wohnungsbeschreibungen wurden jedoch kleine Grundrisse dazu gefügt, in die als grau schraffierte Flächen auch die Möbelstücke eingezeichnet wurden, die sich mit Hilfe der Wohnungsbeschreibungen recht einfach dechiffrieren lassen. Dazu kommen ein paar Zeichnungen, die einige der Beschreibungen illustrieren. In feinen Strichen werden einzelne Ausschnitte der Wohnungen skizziert. Kaum ganze Zimmereinrichtungen, sondern immer nur Raumteile, die mitten drin abbrechen, deuten die Szenarien in den möblierten Wohnungen an. Bemerkenswert ist die Präsentation dieser Szenen. Nicht auf alle, aber doch auf viele von ihnen schaut man wie durch ein Guckloch, das aus einer monotonen grauen Fläche herausgeschnitten wurde, um den Blick frei zu geben auf das Innere eines Raums. Organisch geformte Ausschnitte führen den Blick der Betrachterin in eine so konstruierte Tiefe des Raumes hinein und suggerieren ein geheimes, unauffälliges, voyeuristisches Beobachten der wohnlichen Szenarien wie durch ein Schlüsselloch. Die Ausschnitte öffnen den Blick auf skizzenhafte Schwarz-Weiß-

Zeichnungen, die einerseits die Komponenten der Zimmereinrichtungen immer nur gerade so andeuten, andererseits durch kleine Details wie in der Küche über der Spüle zum Trocknen aufgestelltes Geschirr, auf der Arbeitsfläche zum Kochen bereitgelegtes Gemüse, Vasen mit Blumen darin, gedeckte Tische und herumliegende Bücher auch ohne sichtbar werdende Bewohner/innen eine Bewohntheit der Räume und Lebendigkeit der Szenen schaffen, die durch eine durch die Zeichnungen wandernde schwarze Katze noch verstärkt wird.

#### D.4 Richtig einrichten: „Doch bedeutet Einrichten mehr als Möblieren“

Einzelne, spezifische Möbelstücke waren offensichtlich nicht das, was auf diesen Zeichnungen vorgestellt werden sollte. Abgesehen von einem Verzeichnis der Firmen, deren Produkte bei der Einrichtung der Wohnungen verwendet worden waren (darunter u. a. die Arbeitsgemeinschaft WK-Sozialwerk), finden sich in den Ausführungen der Gewobag auch keine schriftlichen Hinweise, welche genauen Möbelstücke und Alltagsgegenstände in den Wohnungen zu besichtigen waren bzw. der interessierten Leser/innenschaft vorgeschlagen wurden. *Richtig wohnen helfen* wollte keine Einzelstücke, sondern eingerichtete Räume, Wohnarrangements zeigen und ihre Besucher/innen und Mieter/innen darin schulen, welche Kriterien alle Einrichtungsgegenstände erfüllen müssten, damit sie sich zu solchen ‚guten‘ Einrichtungen zueinander fügen ließen. Diese Kriterien, die der Deutsche Werkbund in seinen Wohnlehrunternehmungen wieder und wieder nannte, wurden auch im Katalog dieser Ausstellung aufgelistet: Einzurichten sei „mit zweckmäßigen und raumgewinnenden, formschönen, schlichten, handwerklich und technisch einwandfreien Möbeln“, ebenso sei „Hausrat zu finden [...], der all diesen Anforderungen entspricht“ (ebd., S. 20). Jedes dieser Kriterien wird in einem eigenen Abschnitt etwas genauer erläutert: Zweckmäßig und raumgewinnend seien Möbel, die man gut miteinander kombinieren könne, die vielseitig verwendbar seien und möglichst wenig Raum in ihrer Aufstellung benötigten. Von Möbeln, die sich nur für eine Art der Verwendung eignen, sei Abstand zu nehmen, stattdessen seien Räume so einzurichten, dass sie mehreren Wohnfunktionen genügen konnten. „Der Eßstisch muß vielfach auch Arbeitstisch,

das Bett gleichzeitig Sitzmöbel am Tage, der Armstuhl gleichzeitig Sessel in der Sitzecke sein, die behaglicher Geselligkeit dient.“ (Ebd., S. 22) Positiv hervorgehoben werden neben Klapp- und Mehrzweckmobiliar auch Wandschränke und Einbauküchen, negativ erwähnt wird etwa „die Unteilbarkeit symmetrischer Ehebetten, die nicht voneinander getrennt werden können, weil sie nur eine Seitensichtfassade haben“ (ebd., S. 21). Der „althergebrachten vorbestimmten Einrichtung eines Raumes“ sei mit „kritischer Ablehnung“ zu begegnen, womit nicht nur gemeint war, sich von Räumen wie dem „Herrenzimmer“ zu verabschieden, sondern auch ein nur zu diesem Zweck eingerichtetes „Schlafzimmer“ als nicht mehr zeitgemäß zu erachten. Empfohlen wurden als Serien hergestellte Einrichtungen, bei denen einzelne Möbel nach Bedarf kombiniert werden könnten. Die „Forderung nach Raumersparnis und Raumgewinnung“ meinte erstens „die Ablehnung aller Einrichtungsgegenstände, die nur deshalb in jedem ‚Zimmer‘ wieder auftauchen, weil es einmal so üblich ist – viel zitiertes Beispiel ist die Frisiertoilette“, und zweitens „die Ablehnung [...] all jene[r] übermäßige[n] Schwere, Dunkelheit und Unruhe der Möbel und Einrichtungsgegenstände, die die Harmonie der kleinen Räume sprengt oder einengt“ (ebd., S. 22f.). „Formschönheit“ und „Schlichtheit“ genauer zu definieren, schien nicht so einfach. Formschön sei, was zweckmäßig sei, heißt es im Katalog. Hier werden als Beispiele industriell gefertigte Alltagsgegenstände wie Besteck oder Bürolampen genannt, als erkläre sich daraus das Geforderte. Schlicht seien „einfach geformte Dinge“, die „sich auch im kleinen Raum ein[fügen]“ und ihn nicht „zerstören“, wie es „ausladende, ‚prächtige‘ Möbel“ täten. Schlichtheit bedeute aber „nicht den Verzicht auf Schmuck- oder Zierformen“, da auf das „unbedingt anzuerkennende Schmuck- und Individualisierungsbedürfnis“ der Wohnenden Rücksicht genommen werden müsse, wobei „im Sinne einer zweckvollen Möbelgestaltung all jenes nur dekorativ gemeinte Zubehör [...], das dem eigentlichen Sinn des Möbels häufig geradezu widerspricht“ abzulehnen sei. Dazu zählte man etwa die „niedrigen reich profilierten Betten und Schrankfüße, die ein zweckmäßiges Nebeneinanderstellen von Möbeln häufig ebenso unterbinden, wie die Reinigung mit normalem Besen und Scheuerbürsten“ (ebd.). „Technisch und handwerklich einwandfrei“ solle sich auf das Material wie auf die

Verarbeitung beziehen, da gerade bei Gegenständen mit einer reduzierten Formgestaltung „all jene kleinen Nachlässigkeit, Materialfehler und handwerkliche Unsauberkeiten unschwer zu erkennen sind, die im andern Falle von üppigen Formen und reichlichen Zierraten leicht überdeckt werden“ (ebd., S. 24).

Nachdem diese Kriterien, nach denen das Mobiliar und die Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs auszuwählen seien, erläutert wurden, heißt es im Katalog jedoch weiter: „Mit der Anschaffung guter Möbel allein ist es nicht getan“; denn „Einrichten [bedeutet] mehr als Möblieren“ (ebd., S. 24). Weiter vorne im Katalog war bereits angemerkt worden, es gehe „nicht um die Lösung von Formproblemen, sondern von Einrichtungsproblemen“ (ebd., S. 11f.). Um die „Wohnung zu einem echten Heim [zu] gestalten“ (ebd., S. 24), könne man aber keine allgemeingültigen Grundsätze aufstellen, da Wohnung und Bewohner/innen in einer individuellen Beziehung zueinander stünden, die es in einer Beratung zu erkennen und zu achten gelte. Dennoch wird ein Hinweis gegeben, der offenbar immer gelten sollte: Gerade in einer modernen Wohnung sei die Einrichtung so zu gestalten, dass sie „jenem heute noch instinktiv empfundenen Bedürfnis der Menschen nach Schutz, nach Anlehnung, nach Deckung, das man einmal als ‚Höhleninstinkt‘ bezeichnet hatte,“ entspreche (ebd.). Diese parallele Aufrufung von Bildern des Modernen, Leichten, Beweglichen, Fortschrittlichen, Offenen einerseits und des Umhüllenden, nach innen Fokussierten, nach außen Abgeschlossenen andererseits war ein zentrales und sehr bedeutsames Thema der Wohndiskurse in der jungen BRD. Es taucht in allen Anleitungen zum richtigen Wohnen wieder und wieder auf, mal expliziter, mal impliziter, mal mehr in erläuternden Texten, mal mehr in den vorgeführten Räumen oder den Bildern davon, oft gerade im Zusammenwirken der verschiedenen Medienbestandteile einer Wohnlehrunternehmung (siehe auch Kapitel 4).

#### D.5 „Tätige Selbsthilfe“ im „Einrichtungsspiel“: Sich „einwohnen, ändernd und verbessernd“

Um zu überprüfen, ob die Wohnnerziehung funktionierte, ob also die Einrichtung die gewünschten Auswirkungen auf die Wohnpraxis der Eingerichteten hatte und die 68 Familien tatsächlich lernten, ‚richtig‘ zu wohnen, wurden die Familien des

„Sozialversuchs“ „nach einer Weile des Bewohnens“ von Hans Kampffmeyer in ihren Wohnungen besucht. In einer Briefkorrespondenz zwischen dem Architekt Hans Stolper, der für die Zusammenstellung der Wohnungseinrichtungen zuständig gewesen war, und Heinrich König vom Werkbund Württemberg-Baden, wo darüber nachgedacht wurde, eventuell ein ähnliches Projekt auch in Mannheim zu realisieren,<sup>268</sup> finden sich ein paar Bemerkungen darüber, für wie gelungen der „Versuch“ erachtet wurde, bzw. inwieweit die Veranstalter/innen der Meinung waren, die Erziehung zum richtigen Wohnen hätte funktioniert. Dabei geht es auch darum, dass sich nicht alle der Bewohner/innen an die Vorgaben gehalten hatten. Stolper schreibt: „Ich habe zwar noch keine Gelegenheit gehabt, mit den Mietern der Gewobag zu sprechen. Herr Dr. Kampffmeyer erzählte mir aber kürzlich, von den 68 Mietern hätten zwei in ihre Wohnungen unmögliche Liegemöbel hereingenommen. Andere Anschaffungen hätte er nicht feststellen können, in einem Falle wurde auf Wunsche des Mieters eine Umänderung der Einrichtung vorgenommen, aber diese Umänderung bewege sich in dem von mir gesteckten Rahmen, es handle sich um eine Umtausch von Betten in Liegen, außerdem würde bei dieser Gelegenheit noch von Rusterholz zu Nußholz übergegangen. In einigen Fällen seien auch die getrennt aufgestellten Ehebetten zusammengestellt worden, in anderen aber sei es in meiner Aufstellung verblieben. Die Bilder, die sich die Mieter nachträglich aufgehängt hätten, seien nicht so schlimm, wie es sonst bei den Mietern sei. Der Einfluß der vernünftigen Einrichtung mache sich auch hier bemerkbar, ohne daß

---

268 Dazu finden sich folgende Notizen: „Nach Rücksprache mit Herrn Oberbaurat Urban halten wir es für möglich, auch in Mannheim Flüchtlingswohnungen zu möblieren, wie es durch die Gewobag in Frankfurt geschehen ist. Wir möchten jedoch auf folgendes hinweisen: Der Frankfurter Versuch ist u. E. noch nicht abgeschlossen. Es bleibt folgendes abzuwarten: 1. Kommen die Mieter ihren Zahlungsverpflichtungen regelmäßig nach? 2. Fühlen sich die Mieter bei der Art der Möblierung, die sie sich im gewissen Rahmen selbst aussuchen konnten, auf die Dauer wohl? 3. Haben die Mieter in der Aufstellung der Möbel wesentliche Veränderungen vorgenommen? Man wird frühestens im Herbst d. Js. diese Dinge beurteilen können. Sollte sich der Frankfurter Versuch erfolgreich erweisen, könnte in Mannheim in einem etwa im Mai 1954 fertigwerdenden Wohnblock am Eisenlohrplatz ein ähnlicher Versuch durchgeführt werden. Dieser Wohnblock soll Ein-, Zwei- und Dreizimmerwohnungen mit eingerichteter Kochnische und Bad erhalten. Für diese Wohnungen sind als Mieter vorgesehen: 7 Binnenumsiedler, 40 Flüchtlinge aus Schleswig-Holstein und Bayern, 9 Ostzonenflüchtlinge, 34 Besatzungsverdrängte. Wahrscheinlich kämen nur die Flüchtlinge für ein solches Experiment in Frage.“ (Städtisches Hochbauamt Mannheim 1953, S. 1)

darüber gesprochen worden sei. Daß die Mieter sich in einigen Fällen unmögliche Steppdecken besorgt haben, ist nicht so erheblich, zumal, wenn man bedenkt, daß hier kaum ein brauchbares Angebot auf dem Markt ist, von teuren Sonderanfertigungen abgesehen. Im Ganzen betrachtet, kann man jetzt nach einem halben Jahr von einem Erfolg sprechen. Das bestätigt meine während der Mieterberatung gewonnene Erkenntnis, daß der unbekannte Käufer garnicht so grundsätzlich auf Tante Frieda schwört, sondern, daß er bei richtiger Beratung für ganz andere Dinge zu gewinnen ist, wobei das Schwergewicht bei Beratung und nicht bei Überredung liegen muß.“ (Stolper 1953, S. 1f.) Die Wahrnehmung, dass die Mieter/innen bis auf einzelne Ausnahmen die Einrichtung (zumindest zunächst) in etwa so beließen, wie sie zu ihrem Einzug war, wurde als Erfolg gewertet. An der Wahl der Bilder, die die Mieter/innen sich in ihre neuen Räume gehängt hatten, machte man die gelungene Geschmackserziehung fest.

Eine ausführliche Untersuchung des „Sozialversuchs“ wurde in Zusammenarbeit mit dem Institut für Sozialforschung der Frankfurter Universität ein Jahr nach dem Einzug unternommen (Institut für Sozialforschung 1955).<sup>269</sup> Hier wurden die Familien in einer umfassenden, vom Bundesministerium für Wohnungsbau geförderten Befragung um ihre Meinung zur Einrichtung ihrer Wohnungen und ihrer Nutzung derselben gebeten. Mit Fragebögen und ausführlichen Gesprächen versuchte man insbesondere herauszufinden, ob die Wohnungen entsprechend den Zielsetzungen der Einrichtung bewohnt wurden, ob die finanzielle Mehrbelastung durch die Abzahlung der Einrichtung für die Familien tragbar war und wie die Einrichtung, vor allem die Einbauküchen und Einbauschränke, von den Bewohner/innen genutzt wurden. Es gab sowohl Lob als auch Kritik für die Gewobag bzw. den einrichtenden Architekten Stolper. Die Kritik bezog sich vor allem auf Materialmängel bei einigen Einrichtungsgegenständen, auf Möbel, die nicht benötigt, aber dennoch bezahlt werden mussten, und auf das Fehlen von ausreichend gemütlichen Sitzgelegenheiten. Einzelstehende Betten der Eheleute waren oft zusammengeschoben worden, die verbannte Frisierkommode wurde ein

---

269 Zusammenfassungen der Ergebnisse dieser Befragungen finden sich bei Spiegel 2000 und bei Demirović, 1988. Eine frühe Auswertung bietet auch ein Artikel, der als Sonderdruck der Zeitschrift *Gemeinnütziges Wohnungswesen* 5/1953 erschienen ist (Kampffmeyer/Tarnow 1953b).

einigen Fällen vermisst. Gelobt wurden vor allem die Einbauschränke und die Küchenausstattungen. Grundsätzlich wurde eine verbreitete Akzeptanz der Wohnungen bei den Mieter/innen festgestellt, die meisten von ihnen hatten in der Gestaltung der Wohnung einiges verändert, mit vielem davon war die Gewobag aber durchaus einverstanden.

Das Handeln der Bewohner/innen wird hier als ein Tun deutlich, das einerseits gewollt war als ein bewusstes Sich-Verbinden mit dem Wohnraum und seiner Einrichtung, ein aktives In-Beziehung-Gehen mit den Dingen und Räumen des Wohnens – vor allem, um über diese Beziehungspflege mit den ‚richtigen‘ Wohndingen selbst zu einem ‚richtigen‘ Wohnsubjekt zu werden, das andererseits jedoch sich nur in den vom Fachmann definierten räumlich, dinglich und sozial formulierten Grenzen bewegen und sich nicht widerständig zu den ratgebenden Vorgaben verhalten durfte.

*Richtig wohnen helfen* hatte eine normierende Regulierung des Wohnhandelns zum Ziel. Gleichwohl hatten die Veranstalter/innen Bedenken, dass die umfassenden Vorgaben, die die „schlüsselfertigen“ Wohnungen beinhalteten, die Bereitschaft der Wohnenden, durch eigenes Tun die Beziehung zu ihrer Wohnung zu vertiefen, möglicherweise zu wenig förderten. Es sei „in diesem Fall, wo die Wohnungen eingerichtet der Öffentlichkeit gezeigt werden müssen, unvermeidbar“ gewesen, die „wertvolle Bereitschaft zur Improvisation, zum handwerklichen Mitgestalten der Einrichtung, etwa durch das Nähen von Vorhängen oder das Zimmern von Regalen“ nicht nützen zu können. Grundsätzlich und in weiteren Wohnlehrtätigkeiten wolle man diese „tätige Selbsthilfe“ jedoch „nicht nur zulassen, sondern – durch richtige Beratung [...] – sogar begünstigen.“ (Kampffmeyer/Tarnow 1953a, S. 11)

Zu diesem Zweck veröffentlichten Hans Kampffmeyer und Reinhold Tarnow ein kleines Heftchen mit dem Titel *Möblierung. Ein paar Hinweise zur Einrichtung Ihrer Wohnung*, mit dem sich die Gewobag an ihre anderen Mieter/innen wandte, die nicht Teil des „Sozialversuchs“ waren, sondern sich selbst um die Einrichtung ihrer neuen Wohnung kümmern mussten (Abb. 40–44). Kurze Kapitel mit einfachen Sätzen und kleinen Zeichnungen erläutern, welche Aspekte beim

Einrichtungskauf und beim Aufstellen der Möbelstücke bedacht werden sollten und bemühen sich, den Leser/innen das Gefühl zu geben, kompetente Einrichter/innen der eigenen Wohnung werden zu können, wenn sie nur einige Dinge beachteten und sich ein bestimmtes Wissen aneigneten. Das Ziel beim Einrichten sei es, aus „vier Wänden“ „unser Nest“ zu bauen (Kampffmeyer/Tarnow 1955, S. 3), wobei dieses Nest nicht nur jener Raum sei, den wir als „zweckmäßig und behaglich [...], geräumig und schön“ empfänden, sondern auch der, der „uns ganz allein paßt und ganz anders ist als [der] des Nachbarn“ (ebd.). Das ‚richtige‘ Einrichten und die dadurch erfolgende Individualisierung des Wohnraums sei allerdings „trotz liebevollster Planung und Vorbereitung“ kaum je abgeschlossen, vielmehr müsse man sich immer wieder „an neu auftretende Gegebenheiten“ anpassen und „sich dann ‚einwohnen‘, ändernd und verbessernd, Einrichtungsgegenstände umstellend oder ergänzend, sich ständig mit Raumgegebenheiten und Wohnbedürfnissen auseinandersetzend“ (ebd., S. 19).

Damit die fortlaufend weiter zu optimierende ‚richtige‘ Einrichtung der Wohnung bzw. Annäherung von Wohnung und Bewohner/innen gelingen könne, müssten die Mieter/innen, „SIE und ER“, einen Rat annehmen: „SIE und ER [...] [sollten] wissen [...], was sich der Bauherr und sein Architekt beim Zuschnitt der einzelnen Räume gedacht, als zweckmäßig vorgestellt haben“, so dass dann „SIE und ER mit diesem Wissen eine Vorstellung der Maße von Raum und Stellfläche bekommen“ und „erst jetzt das Spielfeld für Phantasie, Wunsch und das Mögliche abstecken können“ (ebd., S. 3). Die Zielfiguren dieser Anrede sind in einer Zeichnung auf der Titelseite der Broschüre sichtbar gemacht: Im Zentrum steht „ER“, „SIE“ hat sich bei ihm untergehakt, drei Kinder vervollständigen das Familienidyll. Alle hängen aneinander, die Familie ist eins (Abb. 40).

Das Einrichten sei als Spiel zu verstehen, als „Einrichtungsspiel, das Sie nur ganz allein und im Kreise ihrer Familie spielen können“ (ebd.). Man bräuchte ein Spielfeld: „Beschaffen oder zeichnen Sie sich deshalb einen Grundriß Ihrer Wohnung im Maßstab 1:50“ und Spielsteine, „die dem Heftchen hinten beigegeben Modelle gleichen Maßstabs“, die man ausschneiden und in den Abmessungen der eigenen Wohnung herum schieben sollte (ebd., S. 4). Eine

Zeichnung zeigt „SIE“ und „IHN“ bei diesem gemeinsamen „Spiel“ (Abb. 41). Die „oberste Spielregel“ sei es, „die Ratschläge und Tips zu lesen“ (ebd.), die Kampffmeyer und Tarnow zusammengestellt hatten. Der erste Ratschlag ist, sich über die „Wohnbedürfnisse“ klar zu werden, also darüber, für welche Personen und welche Tätigkeiten Einrichtungsgegenstände und Platz gefunden werden müssen. Zeichnungen illustrieren diesen Prozess (Abb. 42). Bevor dann die einzelnen Räume der Wohnung besprochen werden und die üblichen Hinweise dazu folgen, wie man „zweckmäßig“ einrichte – „Aufbaumöbel“ statt „Möbelgarnituren“, leicht bewegliche Einzelstücke, nicht zu viele Muster, helle Farben, Klappmöbel mit mehreren Funktionen, einen in einer Ecke statt zentral im Raum platzierten Esstisch, keine Frisierkommode im Schlafzimmer etc. – betonen die Herausgeber, „das Wichtigste [...], daß Sie für Ihre Heimgestaltung brauchen und sicherlich besitzen“ sei die „Fähigkeit zu tätiger Selbsthilfe“ (ebd., S. 8).

Hier werden insbesondere die Männer aufgefordert, sich mit kleineren handwerklichen Arbeiten an der Einrichtung der Wohnung zu beteiligen. „Viele Hausfrauen“ würden das ohnehin schon tun und etwa an der Nähmaschine nicht nur Kleidungsstücke für die Kinder oder auch sich selbst, sondern „auch Kissen, Gardinen und Vorhänge zur Ausschmückung des Wohnraums selbst herstellen“ (ebd.). Aber nicht nur die Hausfrauen, die „sogar [...] heute noch [...] den Hammer nehmen und einen Nagel einschlagen“, sondern auch „wir Männer“ sollten „uns besinnen auf die vielleicht nicht ganz verlorengegangenen Fähigkeiten, mit Hammer und Nagel, Hobel und Säge, Leim, Farbtopf und Pinsel umgehen zu können“ (ebd., S. 9) (Abb. 43). Das handwerkliche Tun in der Wohnung „täte nach der Eintönigkeit unserer Berufsarbeit gut, ersparte uns viel Geld, und unsere heranwachsenden Kinder lernten bei der Mitarbeit, sich in der Not selbst zu helfen“ (ebd.). Während die Wohn-, Einrichtungs- und Haushaltsratgeber üblicherweise eine weibliche Zielgruppe ansprachen, leiteten solche Anforderungen zu handwerklichen Einsätzen auch Männer darin an, sich über eine bewusste Beziehung zum Wohnraum als aktiv wohnendes Subjekt wahrzunehmen, und so nicht nur die Räume des Berufsalltags und des öffentlichen Lebens, sondern am Wochenende und am Feierabend auch das ‚Heim‘ als Ort ihrer

Subjektivierung zu erfahren.<sup>270</sup>

Neben der Herstellung kleinerer Möbel wie Regale oder Borde und unterstützende Zugaben wie „eine Leiste, an der ein Wandbehang aus Bast oder nettem Stoff hinter der Sitzecke aufgehängt wird“, sollten die Männer sich vor allem – mit Säge und Farbe ausgerüstet – am Beseitigen von ‚zu viel‘ an Dekorativem beteiligen: „Vielleicht ist auch ein Schrank von überflüssigen Schnörkeln zu befreien oder Kopf- und Fußteile eines alten Bettes sollen abgesägt und durch einfache Leisten, die entsprechend gestrichen sind, neu abgedeckt werden.“ (Ebd., S. 9) ‚Richtig‘ wohnen und ‚gut‘ einrichten, das wird hier ein weiteres Mal deutlich, hieß nach werkbundlichen Ratschlägen vor allem, nicht ein Mehr an Mobiliar zu beschaffen, sondern das Wohnen von ‚Überflüssigem‘ zu bereinigen, zu „befreien“ – eine Aufgabe, die die Formgestalter/innen anlegen und die Bewohner/innen fortsetzen sollten.

## E Wohnberatungsstellen

Mit dem Ziel, die Erziehung zum ‚richtigen‘ Wohnen noch effektiver zu gestalten, als es in den Ausstellungen möglich war, bzw. um dem Publikum in direkter Beratungstätigkeit praktische Anleitung darin zu geben, wie die neuen Wohnkonzepte, die in den vielen Musterwohnungen zu sehen waren, auch im eigenen Zuhause umgesetzt werden könnten, wurden im Verlauf der 1950er Jahre von mehreren Institutionen Wohnberatungsstellen eröffnet. Diese Einrichtungen, in denen Architekt/innen und Innenarchitekt/innen<sup>271</sup> in Einzelberatungen

---

270 Zur Geschichte der Diskurse und Praktiken des Heimwerkens in der BRD, wo sich ab den 1950er Jahren eine stark medial geleitete Do-It-Yourself-Bewegung im Wohnen entwickelte, vgl. Voges 2017. Über eines der Heimwerker-Anleitungs-Bücher der 1950er Jahre, *Mach es selber. Reparaturen und Neues in Haus und Garten* (Wollmann 1958), schreibt Voges, es „liest sich [...] wie ein Ratgeber für die Einübung in bürgerliche Wohnformen, dem einige Risszeichnungen von selber anzufertigenden Möbelstücken beigegeben waren“ (Voges 2017, S. 186f.).

271 Wohnberatungsstellen wurden in vielen Fällen von Frauen geleitet. Aufgrund der geschlechtlichen Strukturierung von Raum, die den Außenraum der Stadt, die Planung und das Bauen von Häusern den Männern und im Gegensatz dazu den Innenraum des Wohnens und seine Pflege den Frauen zuweist, und aufgrund eines mit der Hierarchisierung dieser Arbeitsbereiche zusammenhängenden strukturellen Ausschlusses von Frauen aus Baugewerbe und Architektur (Kuhlmann 2003; Nierhaus 1999, S. 14–18), war die Gestaltung von Inneneinrichtungen – sei es in Wohnberatungsstellen oder Musterwohnungen – oftmals das Feld, über

versuchten, Einfluss darauf zu nehmen, mit welchen Dingen und wie die Menschen sich zuhause einrichteten, waren selbst keine Verkaufsorte. Sie waren konzipiert als Orte der Wissensvermittlung, als deren pädagogische Aufgabe gesehen wurde, „den Begriff von Form und Qualität einer breiten Schicht der Bevölkerung zugänglich zu machen“ (Deutscher Werkbund o. J. [1958], S. 1f.). „Und das ist wichtig. Denn es gibt zwar eine ganze Reihe von Fabrikanten und Wiederverkäufern, die zweckmäßige, formschöne und preiswerte Erzeugnisse für unsere heutigen Wohnungen erzeugen und verkaufen, aber alle darüber klagen, daß das rechte Verständnis dafür im breiten Publikum fehlt.“<sup>272</sup> (König 1953d) Ziel sei, eine „Übereinstimmung von Wohnungsplanung und Wohnungsnutzung“ zu erreichen, schreibt Ingeborg Jensen, die das Frauenreferat im Bundesministerium für Wohnungsbau leitete. „Durch die zunehmende Technisierung im Haushalt, den Mangel an Haushaltsgehilfinnen sowie eine in wachsendem Maße anzutreffende Doppelbelastung der Frau durch Beruf und Haushalt tritt ein Wandel sozialer und wirtschaftlicher Verhältnisse ein, der zu neuen Lebens- und Wohngewohnheiten führt.“ Diese würden „sich erst dann zum Vorteil des Bewohners durchsetzen, wenn nicht nur der Architekt bemüht ist, ihnen durch aufgeschlossene und zweckmäßige Wohnungsplanung Rechnung zu tragen, [...] sondern auch der Bewohner Bereitwilligkeit zeigt und Fähigkeit besitzt, die vorhandenen Möglichkeiten zu nutzen.“ (Jensen 1958, S. 69) „Der Bewohner“ – gemeint ist in erster Linie die Hausfrau – sollte darin geschult

---

das weibliche Fachleute Möglichkeiten der Präsenz in Fragen des ‚richtigen‘ Wohnens erhielten (Hartmann 2006). Zugleich bedeutete die Tätigkeit in diesem Bereich oftmals eine erneute Abwertung ihres Wissens und eine Nicht-Anerkennung ihrer Ausbildung und Profession bzw. eine automatische Zuordnung der Frauen zum niedriger bewerteten Feld der Innenarchitektur. Als Reaktion auf diese vergeschlechtlichte Hierarchisierung der Architekturbereiche ist es zu verstehen, wenn etwa Klara Seiff im Zusammenhang mit ihrer Funktion als Leiterin der ersten, 1953 in Mannheim eröffneten, Wohnberatungsstelle darauf hinweist „daß sie nicht Innenarchitektin, sondern Architektin sei, auch wenn sie sich mit Innenarchitektur beschäftige“ (o. V. 1951).

272 Ob diese „breite Schicht der Bevölkerung“ erreicht wurde, darüber lässt sich unterschiedlich werten. Generell stieß das Informationsangebot der Wohnberatungsstellen durchaus auf Interesse in der Bevölkerung, in einzelnen Quellen sind immer wieder Besucher/innenzahlen vermerkt, die als Bestätigung des Angebots verstanden wurden. Allerdings bedeuteten höhere Besucher/innenzahlen nicht unbedingt viele Einzelberatungen, sondern hingen oft mit Ausflügen von Schulklassen in die Beratungsstellen zusammen. Oestereich weist darauf hin, dass die Zahl der tatsächlichen Beratungsgespräche vermutlich nicht besonders hoch war (Oestereich 2000b, S. 355).

werden, die Räume ‚besser‘ einzurichten. Das Problem sein „ganz offensichtlich eine Hilflosigkeit, ein Unvermögen des Bewohners“, ein „ausgewogenes Verhältnis zwischen Raum- und Möbelgrößen, Form- und Farbwirkungen“ erreichen zu können. ‚Richtig‘ einrichten sei „weniger eine Frage des Geschmackes als vielmehr des konkreten Wissens“. Das Problem sei, „daß sich der Bewohner mangels eigener Vorstellungskraft an ein falsches Leitbild hält“ und deswegen „die persönliche Beziehung zum Wohnen [fehlt], ohne die niemals Atmosphäre entsteht“. Mit der Wohnberatung sollte „[d]iese persönliche Bindung [...] geweckt und angesprochen werden“ (ebd., S. 70).

Die Beratungen sollten auf konkrete Fragen der Ratsuchenden zur Situation in der eigenen Wohnung eingehen, „die Unterhaltung dient dazu, [dem Einzelnen] in seiner persönlichen Lage zu helfen. Vorträge, Mustermöblierungen und Ausstellungen sind im Allgemeinen nicht nur kurzfristig zeitbedingt, sie sind auch unpersönlich und erfassen nicht ausreichend die Sorgen des Alltags, weil sie meist ein höheres Ziel verfolgen, als es der Alltag zeigt. So wird z. B. nur selten in einer Ausstellung darauf hingewiesen, wo die gerade nicht benutzten Koffer untergebracht werden, wo die Säuglingsbadewanne oder der Schuhschrank Aufstellung findet, wo der Staubsauger hingestellt wird und wo das Eingemachte seinen Platz hat.“ (Ebd.) In den Wohnberatungsstellen konnte man daher nicht nur Möbelstücke und Haushaltsdinge besichtigen, sich über Preis und Nutzen der Gegenstände informieren, Polstermöbel probesitzen, Geschirrstücke in die Hand nehmen und sich Muster von Bodenmaterialien, Vorhangstoffen und Tapeten zeigen lassen, sondern auch den Grundriss der eigenen Wohnung mitbringen und an einem Plantisch die beste Grundrissnutzung mit Modellmöbeln ausprobieren. Manche der Einrichtungen nannten die Namen der Entwerfer/innen, andere vermittelten Bezugsadressen, bei denen die vorgeführten Gegenstände zu erwerben waren, je nach dem, wie eng der Kontakt der Beratungsstellen zu Firmen und Handel war.

In der Forschung finden sich Hinweise und kurze Beschreibungen einzelner Wohnberatungsstellen, wobei die Beratungsstellen des Deutschen Werkbunds

deutlich mehr Aufmerksamkeit erhalten, als die anderer Institutionen.<sup>273</sup> Die Quellenlage zu den Wohnberatungsstellen ist sehr unterschiedlich. Zu manchen, insbesondere zu jenen des Deutschen Werkbunds, gibt es mehr Zeitzeugenberichte, etwa in Zeitschriften (insbesondere auch, weil Werkbundmitglieder oftmals gegenseitig über ihre Arbeit berichteten), zu anderen sind nur einzelne knappe Hinweise zu finden. Im Folgenden werden die wichtigsten Wohnberatungsstellen vorgestellt.

Eine erste Beratungsstelle richtete das Landesgewerbeamt Stuttgart im Sommer 1952 ein. Der Musterdienst Wohnen und Haushalten, der in Anlehnung an hauswirtschaftliche Beratungsstellen in einer Zusammenarbeit mit der Bundesforschungsanstalt für Hauswirtschaft in Stuttgart-Hohenheim realisiert wurde, verband eine Dauerausstellung zu wechselnden Wohn- und Haushaltsthemen mit einem Beratungsdienst (Oestereich 2000b, S. 348).

Bereits seit 1949 wurde unter Federführung der Werkbundarchitektin Klara Seiff das Konzept einer Wohnberatungsstelle zur „Aufklärung und Erziehung der Bevölkerung über das Wohnprogramm“ entwickelt (zit. n. Oestereich 2000b, S. 349). Auch Walter Passarge, Direktor der Mannheimer Kunsthalle, unternahm ab 1951 erste Planungen für die Einrichtung einer Wohnberatungsstelle. Er verfasste eine Denkschrift für ein „Haus für Wohnkultur“, das als Beratungsstelle eng mit Berufsverbänden, Frauenvereinen und Schulen zusammenarbeiten sollte (Oestereich 2000b, S. 349). Mit der Unterstützung des Mannheimer Oberbürgermeisters Hermann Heimerich (SPD) wurde am 21. März 1953 schließlich eine Wohnberatungsstelle als Zusammenarbeit der Mannheimer Werkbundgruppe und der Kunsthalle Mannheim eröffnet (Abb. 98–100). Zu dieser ersten Wohnberatungsstelle des Deutschen Werkbunds finden sich mit Abstand die meisten Quellenmaterialien.<sup>274</sup> Sie soll hier beispielhaft etwas detaillierter dargestellt

---

273 Insbesondere bei Oestereich 2000b, S. 348–357, wo auch zahlreiche Verweise auf Quellenmaterialien angegeben werden; außerdem Betts 2007, S. 97–99; Albrecht 2008b, S. 119; Günther 1994, S. 43–45; Wagner-Conzelmann 2007a, S. 246; Moeller 2007, S. 248; vgl. auch AGW 1976.

274 Zahlreiche Artikel und andere Schriftstücke finden sich im Stadtarchiv Mannheim. Vgl. u. a. Deutscher Werkbund Gruppe Mannheim e.V. 1953; Deutscher Werkbund Württemberg-Baden 1955; fn 1953; Hofmann 1954; König 1953b, 1953c, 1953d, 1954; rob 1953; es. 1953; h.

werden.

Die von Klara Seiff geleitete Einrichtung war in einem Ladengeschäft mit großen Schaufenstern im sogenannten Hadeffa (Haus der Fachgeschäfte) verortet, das an Stelle des ehemaligen Alten Kaufhauses im Zentrum der noch stark zerstörten Innenstadt aufgebaut worden war. Die Beratungsstelle nicht in einem Museum, sondern in einem Kaufhaus unterzubringen, sah man als Chance, einen „unmittelbare[n] Appell an die Besucher“ formulieren zu können, die quasi direkt vor dem Einkaufserlebnis beraten werden konnten (König 1953c). Die Geschäftsführerin des Deutschen Werkbunds Berlin, Johanna Hofmann, die die Arbeit ihrer Kollegin Seiff in einem Bericht über die Mannheimer Beratungsstelle beschrieb, betonte aber, dass es dort „völlig zwanglos“ zugehe, da die Berater/innen „mit den Wohnverhältnissen der ausgebombten Stadt und der daraus erwachsenen Nöten ihrer Bewohner vertraut“ wären und daher „nicht erst um etwas herumgeredet werden“ müsse, sondern „sogleich die persönliche Verbindung“ geschaffen werden könne (Hofmann 1954). Bei aller Belehrung ging es offenbar darum, die Ratsuchenden nicht zu verschrecken, sondern ein Vermittlungsangebot zu schaffen, bei dem sich niemand zu unwissend oder zu bedürftig vorkommen musste. Das ist auffällig, wurden die zu belehrenden Subjekte in den Unternehmungen der Wohnlehre an anderer Stelle oft als ahnungslos und unverständig kritisiert. Wer jedoch in die Wohnberatungsstelle komme, „will sich ja den idealen Bestrebungen für die gute Form anpassen oder möchte Klarheit haben in seinen noch verschwommenen Vorstellungen von der guten Form“ (ebd.). Vorstellungen von der ‚guten Form‘ seien schon da, nur zu schärfen wären sie noch.

Besucher/innen konnten sich von Seiff und ihren Mitarbeiter/innen durch die jeweils aktuelle Präsentation der ständigen Ausstellung *Die gute Form* führen sowie zu spezifischen Fragen bezüglich der eigenen Wohnung beraten lassen. Was gerade nicht ausgestellt war, konnte über eine „umfangreiche Bildkartothek“ nachvollzogen werden, die „auf den gefüllten, aber auch auf den mageren Geldbeutel eingestellt [...] nach Möbeln, Glas, Porzellan, Bestecken und was

---

1954, o. V. 1953a; o. V. 1954a; o. V. 1954b; Schmidt 1955.

sonst noch zum Hausrat gehört“ geordnet war (ebd.). Verzeichnet waren darin auch Hersteller/innen und Preis der Gegenstände. Aufgabe der Berater/innen war es, den Besucher/innen Vorschläge zu machen, wie sie ihre bereits vorhandenen Möbelstücke im Sinne einer ‚gut geformten‘ Einrichtung erweitern konnten oder, wenn gewünscht, auch eine komplette Wohnungseinrichtung zusammenzustellen. Die „Andeutung eines Wunsches“ reiche, „und schon liegt anschaulich, in der Form harmonisierend, eine ganze Zimmerecke, wenn nicht einer ganzer Raum im Bild vor den Augen des Ratsuchenden“ (ebd.). Als besonders positiv wurde bewertet, dass Besucher/innen hier nicht nur Möbelstücke besichtigen konnten, sondern mithilfe der in einem Materialschränk untergebrachten „Proben von Hölzern, Bezugstoffen, Gardinen, Fußbodenbelägen und Tapeten die Farbsymphonie des zu gestaltenden Raumes an Ort und Stelle entwickeln“ könnten (ebd.). Die Ratsuchenden, denen zwar Interesse und Aufgeschlossenheit zugeschrieben wurde, die dennoch als „Laien“ auch hinsichtlich ihrer eigenen Wohnungen bezeichnet wurden, sollten so „im geschlossenen Nebeneinander einen Eindruck von der Farb- und Materialwirkung und damit eine Vorstellung von der Gesamtwirkung der neuen Wohnung“ erhalten (ebd.).

Die erste, zur Eröffnung der Mannheimer Wohnberatungsstelle inszenierte Präsentation zum Thema *Möbel und Hausrat* zeigte verschiedene Möbelstücke nach den Entwürfen namhafter Architekt/innen und Designer/innen, die größtenteils auch in den sonstigen Wohnausstellungen vielfach präsent waren, etwa Egon Eiermann, Gustav Hassenpflug, Eduard Ludwig, Hermann Gretsch, Wilhelm Wagenfeld, Mart Stam und Margret Hildebrand. Es folgten im Oktober 1953 eine Präsentation zu *Tapeten*, wie sie in der internationalen Tapetenausstellung in Darmstadt zu sehen gewesen waren, danach die Ausstellung *Das gute Geschenk* im November 1953 mit Gebrauchsgegenständen aus Porzellan, Keramik, Glas, Holz, Leder und Kunststoff, ferner Schmuck, Textilien, Lampen, Körben und Spielzeug. Im März 1954 gab es eine Ausstellung zum Thema *Kunststoffe*, danach folgte über mehrere Monate ab Mai 1954 *Küche und Hausrat*, die den Fokus auf arbeits-erleichternde Kücheneinrichtungen legte (Deutscher Werkbund Württemberg-Baden 1955; König 1954).

Ab November 1954 wurde in der Mannheimer Wohnberatungsstelle für ein halbes Jahr *Die Wohnung von heute* gezeigt, eine Ausstellung, die besonders viel Aufmerksamkeit erhielt (Deutscher Werkbund Württemberg-Baden 1955). Zu diesem Zweck war in den Räumen der Beratungsstelle eine Schauwohnung mit einem normierten Zweieinhalb-Zimmer-Grundriss möbliert worden. Sie enthielt ein Wohnzimmer, ein Schlafzimmer und ein Kinderzimmer sowie Küche und Bad. In den Besprechungen der Ausstellung wurde die Küche, die „nach moderner ‚Laboratoriumsart‘ ganz in hell gestrichenem Stahlblech“ der Firma Sell ausgestattet war, besonders hervorgehoben. Eine „zweckgerechte Anordnung der Schränke, Eckdrehschränke“ und des Spültischs, „praktische Geräte“, „Geschirre [...] Gläser und Schüsseln [, die] die sicher formende Hand des modernen Werkgestalters [verraten,]“ und ein verstellbarer, federnder Stuhl sollten der Hausfrau die Arbeit erleichtern (o. V. 1954a). Da man in „dieser Atmosphäre“ der „weißen Front“ allerdings „nicht zum Essen sitzen bleibt“ (ebd.), war der Essplatz „mit rotschwarz-lackierten Stühlen in geschwungener Form“ (ebd.) hinter einer Durchreiche im Wohnzimmer eingerichtet. Möbliert war dieser Hauptraum der Wohnung außerdem mit „einer geschlossenen Regalwand, bei der Büchergestelle mit Vitrinen und einem Schreibplatz kombiniert sind“ (ebd.), des Weiteren gehörte eine „ganz einfache Liege und modern geformte Sessel um einen Rauchtisch“ sowie ein Sisalteppich zu seiner Ausstattung (o. V. 1954b). Gelobt wurden „die Qualität der hellen Hölzer an den Möbeln (auch im Schlafzimmer), die belebende Zusammenstellung der Farben bei Stuhl, Tisch und den die Räume bestimmenden hellen Tapeten“ (o. V. 1954a). Das in „Blaßviolett, Türkis und sattem Gelb“ gestaltete Kinderzimmer (h. 1954), dekoriert mit Gemälden aus der Kinderausstellung der Kunsthalle (ebd.), sowie das innen liegende Bad wurden dazu genutzt, in ihren Ausstattungsgegenständen „die praktische und schöne Verwendung von Kunststoffen“ vorzuführen, ein Material, das „überzeugte, weil es schön aussah und sich außerdem auch noch aufs bequemste reinigen läßt“ (o. V. 1954a). Die Bewertung der Schauwohnung fiel insgesamt sehr positiv aus, da sie zwar als modern, aber nicht zu modern empfunden wurde – „mit Verzicht auf allzu kühne modernistische Formen ist hier ein Muster an Geschmack und Vollkommenheit geschaffen worden“ (h. 1954).

Nur der Preis – allein die Ausstattung der Küche kostete 3000 Mark (ebd.) – machte sie zu einer „Wohnung der Zukunft“ (o. V. 1954b).

In den nächsten Jahren folgten noch weitere Ausstellungen in der Mannheimer Wohnberatungsstelle zu verschiedenen Themen.<sup>275</sup> 1956/57 drohte der Einrichtung die Schließung, da der Stadtrat ihre Existenz nicht mehr gerechtfertigt fand. Die Besucher/innenzahlen wurden als zu niedrig bewertet und das Preisniveau der ausgestellten Produkte zu hoch. Die Auseinandersetzungen um die Schließung der Beratungsstelle, die durch das Engagement des Deutschen Werkbunds, des Landesgewerbeamts und des Bundesministeriums für Wohnungswesen zumindest fürs Erste vorerst abgewendet werden konnte, waren Ausdruck einer „Krise, in die die Wohnberatungsbewegung geraten war – dies zu einem Zeitpunkt, als neben Mannheim auch in München, Darmstadt und an anderen Orten vergleichbare Einrichtungen ihre Arbeit aufgenommen hatten“ (Oestereich 2000b, S. 350).

Im Mai 1954 wurde eine Wohnberatungsstelle in die *Deutsche Baubedarfs-Musterschau* im sogenannten Bauzentrum in Hamburg integriert. Die bereits ein Jahr zuvor durch die Architekten Rudolf Grabbe und Gerhard Grützmaker eröffnete 1500 qm große Baumaterial- und Bautechnikausstellung wurde um eine *Wohnbedarfs-Musterschau* mit Schauwohnräumen und einem Beratungsdienst erweitert.<sup>276</sup> Zunächst wurde dort eine Schauwohnung gezeigt, später kamen noch weitere Interieurs für Einzelpersonen und Familien dazu, die in den durchschnittlichen Abmessungen von Neubauwohnungen im Untergeschoss des Bauzentrums ausgestellt wurden.<sup>277</sup> Eine Beraterin führte durch die Ausstellung und ließ die

---

275 Als nächsten folgten im Juli/August 1955 die Ausstellungen *Gutes Kinderspielzeug*, bei der aufgrund der „Fülle des Ausstellungsgutes“ „Spielzeug für Kleinkinder bis zum schulpflichtigen Alter in der Wohnberatungsstelle und dasjenige für Kinder vom sechsten bis zum fünfzehnten Lebensjahr im Institut für Erziehung und Unterricht gezeigt“ wurde, Oktober–Dezember 1955 die Ausstellung *Holz, Wandanstrich, Textil*, die die Materialien zur Ausgestaltung der Wohnräume vorführte, und Februar–April 1956 *Die Welt des Kindes*, in der die Gestaltung und Ausstattung des Kinderzimmers zum Thema gemacht wurde (Wohnberatungsstelle Mannheim 1956).

276 Rudolf Grabbe hatte bereits 1949 in Zusammenarbeit mit Hamburger Wohnungsunternehmen Musterwohnungen in Neubauten möbliert, nach seinem Tod 1955 leitete Gerhard Grützmaker die *Wohnbedarfs-Musterschau* alleine weiter (Emig 1959).

277 1959 findet sich etwa folgende Beschreibung der Wohnausstellung: „Die Einrichtung beweist viel Geschmack und Sinn für Zweckmäßigkeit. Die Küchen haben fortlaufende Arbeitsflächen mit den praktischen Kunststoffbelägen. Im Wohnzimmer fehlt es nicht an bequemen,

Besucher/innen (oft Schulklassen aus Hamburg und Umgebung)<sup>278</sup> maßstabsgetreue Grundrisse mit kleinen Modellmöbeln einrichten (Emig 1959, S. 1).

Am 30. November 1955 eröffnete der Deutsche Werkbund Bayern auf Initiative des Leiters der Neuen Sammlung München, Hans Eckstein, eine weitere Wohnberatungsstelle in München. Die Leiterin der Einrichtung, Brigitte D'Ortschy, zeichnet in einem Bericht über ihre Beratungstätigkeit ein Bild von den Besucher/innen als schichtübergreifende Gemeinschaft Interessierter, die gleich welcher Alters- oder Berufsgruppe auf der Suche nach den „guten modernen Möbeln“ waren. „Es kamen Menschen im Alter von 20 bis 75 Jahren, – es kamen Handwerker, Angestellte, Studenten, Arbeiter, Industrielle, Wissenschaftler, Händler, Künstler, Beamte; kurzum, es waren nahezu alle Berufe und Altersstufen vertreten. Und alle diese Menschen wünschten sich gute moderne Möbel.“ (D'Ortschy 1956) Die Beschreibung der ratsuchenden und zu belehrenden Wohnenden als Gemeinschaft schließt an die bereits weiter oben angesprochene Konstruktion eines „Wir“ der städtischen Aufbaugemeinschaft an. D'Ortschy spricht darüber hinaus noch einen weiteren Topos an, der sich durch fast alle Wohnlehrprojekte dieser Zeit zieht: Den des ‚modernen aber behaglichen‘ Wohnens. Die Ratsuchenden kamen laut der Leiterin mit diesem Wunsch in die Wohnberatungsstelle: „Wir möchten modern, aber dennoch behaglich wohnen“. Ihre Antwort darauf, dass modern und behaglich keine Widersprüche seien und „daß man durchaus behaglich mit zeitgemäßen Möbeln wohnt“ (ebd.), ist Teil der Formulierungen des Wohnraums als Heim, das im Wohndiskurs der Zeit mit

---

leichten Sesseln mit Schaumgummiauflagen und farbfreudigen, doch leicht zu behandelnden Bezügen, an modernen, warmbraunen Teakholztischen mit aufklappbaren Verlängerungsteilen. Regalwände zeigen die verschiedensten Lösungen von einfachen Brettern bis zu den kostspieligeren Schiebladen- [sic] und Schrankeinsätzen zum Ergänzen. Teppiche und Gardinen sind nach dem Gesichtspunkt: schön, praktisch, preiswert ausgewählt.“ (Emig 1959, S. 1; vgl. auch o. V. 1955b)

278 Zu den Besucher/innen(zahlen) finden sich folgende Informationen aus dem Jahr 1955: „Seit Beginn dieser Einrichtung im Juni vergangenen Jahres [1954] hat sich die Zahl der Ratsuchenden auf monatlich 2000 Personen erhöht, dazu kommen etwa 80 Schulklassen mit 1700 Schülern, die den Wohnberatungsdienst als Lehrfach betrachten. Der Wohnberatungsdienst [...] ist geöffnet täglich von 10 bis 18 Uhr, sonnabends und sonntags von 10 bis 13 Uhr.“ (o. V. 1955b, S. 22) Und aus dem Jahr 1959: „Das Hamburger Bauzentrum verzeichnet täglich etwa 400 bis 500 Besucher: Die eine Gruppe, Bauherren, Architekten und Unternehmer, interessiert sich mehr für die Baubedarfsmusterschau. Die andere Gruppe, täglich etwa 200 bis 300 Besucher, finden den Weg in das Tiefgeschoß des Bauzentrums, in dem eine Anzahl Musterwohnungen eingerichtet ist.“ (Emig 1959, S. 1–2)

spezifischen Raumfiguren verbunden ist, insbesondere mit dem kleinen freistehenden Einfamilienhaus.

Auch das Sozialwerk für Wohnen und Haushalt richtete mehrere Wohnberatungsstellen ein (Abb. 101–102): zusammen mit der Bochumer Vereinigung der Freunde von Kunst und Kultur im Bergbau 1955 einen mobilen Wohnberatungsdienst, der Beratungen in den Ruhrgebietsstädten anbot, sowie ab 1956 mehrere permanente Wohnberatungsstellen in verschiedenen westdeutschen Städten, unter anderem in Hamburg und in Darmstadt, wo im sogenannten Bau-Muster-Haus neben dem Besuch von immer wieder wechselnden Ausstellungen zu verschiedenen Wohnthemen unter Anleitung der Berater/innen an Pflastischen maßstabsgetreue Grundrisse mit Modellmöbeln eingerichtet werden konnten. Auch hier gab es außerdem Materialproben und Bildkarten, zudem Fachzeitschriften und Literatur (Oestereich 2000b, S. 350; Brachert 2002, S. 137). Für die Wohnberatungsstelle „Wohnen helfen“, die das Sozialwerk für Wohnen und Haushalt 1955 im Bochumer Bergbaumuseum eingerichtet hatte (Pahl-Weber 1983), gibt es Beschreibungen, wie die Besucher/innen das Lehrmaterial als Planspiel begreifen sollten: „Das Besondere dieser Schau liegt in der Tatsache, daß der Besucher durch ‚Spielen‘ lernt. [...] Die Wohnberatungsstelle hat ungefähr 400 Typen der WK-Sozialwerk-Möbel maßstabsgetreu 1:5 als Modell anfertigen lassen. Mit diesen Möbelmodellen – ihre Zahl bürgt dafür, daß die Gefahr einer Uniformität gebannt wird – können Ratsuchende eigenhändig Stellproben vornehmen. Der Grundriß des zu möblierenden Raumes wird mit Schiebern auf der Arbeitsplatte abgegrenzt, die lichte Raumhöhe an den Ecken durch Stangen angedeutet. Puppen sorgen für richtiges Ablesen der Größenverhältnisse. Als Anhalt für die Möblierungsbeispiele dient eine drehbar modellierte, eingerichtete Stockwerkswohnung eines heute oft gebauten Typs.“ (zit. n. Pahl-Weber 1983, S. 112)

Der Deutsche Werkbund nutzte die *Interbau* 1957 in Berlin für die Einrichtung einer weiteren Wohnberatungsstelle.<sup>279</sup> Nach den Anweisungen der Architektin Wera Meyer-Waldeck wurde in der Halle der Sonderschau *die Stadt von morgen* ein

---

279 Vgl. zur Berliner Wohnberatungsstelle Deutscher Werkbund Berlin e.V. 1958; o. V. 1958a; Hofmann 1959; Eiermann 1960 und 1964.

Plantisch aufgestellt, an dem Besucher/innen unter Meyer-Waldecks Anleitung die beste Anordnung der Wohnungseinrichtung mit der Hilfe von kleinen Modellmöbeln ausprobieren konnten. Außerdem war die Wohnberatungsstelle für die Besucher/innen nach dem Besuch der vielen Musterwohnungen, die nicht nur in der Halle, sondern vor allem auch in den Neubauten der *Interbau* eingerichtet waren, eine wichtige Anlaufstelle, um sich über die Bezugsquellen und Preise der gesehenen Einrichtungsgegenstände informieren zu können. Und die Beratungstätigkeit ging in dieser Einrichtung über das Feld des Wohnens noch hinaus: Auch das Tun jenseits der Hausarbeit wurde in einer integrierten sogenannten „Freizeitberatung“ angesprochen, mit welcher der Deutsche Werkbund Einstellung und Lebensführung der Besucher/innen im Einklang mit der inszenierten *Stadt von morgen* zu lenken versuchte (Albrecht 2008b, S. 119–120) (Abb. 62). Welche Freizeittätigkeiten positiv und welche negativ bewertet wurden, wird auch in der Publikation *die stadt von morgen. gegenwartsprobleme für alle* von Karl Otto (1959), in der die Inhalte der *Interbau*-Sonderschau zusammengefasst wurden, dargelegt: Statt einer „Helden‘-Verehrung“ anzuhängen oder dem „Automatenspiel“ zu frönen, mit dem die Freizeit „passiv vertan“ werde, solle man ein „aktives Freizeit-Tun“ durch Werken, Lesen, Turnen, Malen, Musizieren und Rad-Wandern gestalten (Otto 1959, S. 28f., 36f.).

Sowohl Veranstalter/innen als auch Besucher/innen der Wohnberatungsstelle auf der *Interbau* hatten den Wunsch geäußert, das Angebot über die Dauer der Bauausstellung hinaus fortzusetzen (Hofmann 1959, S. 1). Eine direkte Fortführung war nicht möglich, aber kurz darauf, im Februar 1958, eröffnete der Deutsche Werkbund seine *Ständige Ausstellung WOHNEN*, eine Wohnberatungsstelle in Berlin-Charlottenburg. Eine durchschnittliche Besucher/innen-Zahl von 50 Personen am Tag zeigte das Interesse der Bevölkerung (Lancelle 1958c). „Da sich oft der ganze Fragenkomplex nicht in einem Gespräch klären läßt, kommen viele Besucher immer wieder, um langsam mit viel Überlegung dann die richtige Wahl zu treffen.“ (Deutscher Werkbund o.J. [1958]) Mit der Vorbereitung und Realisierung der Beratungsstelle waren Johanna Hofmann, Günter Hönow und Charlotte Eiermann beauftragt worden (Deutscher Werkbund Berlin e.V. 1958, S. 2), letztgenannte wurde die Leiterin der Einrichtung. Im Gegensatz zu

Wohnberatungsstellen in anderen Städten wurde die Berliner Einrichtung ohne öffentliche Mittel realisiert (Lancelle 1958c). Für die Bestückung der Ausstellung hatte der Deutsche Werkbund circa 100 Firmen aufgefordert, Möbel, Alltagsgegenstände des Wohnens sowie Muster von Textilien, Tapeten und Bodenbelägen zur Verfügung zu stellen. Rund 60 Firmen waren dieser Anfrage nachgekommen und hatten zugestimmt, dass ihre Produkte in räumlichen Arrangements, also nicht nach Firmen geordnet, ausgestellt werden konnten. Mit diesen Firmen wurden Jahresverträge abgeschlossen, in denen sie sich zu monatlichen Beiträgen verpflichteten, die danach bemessen waren, wie viel Raum die Objekte in Anspruch nahmen. Am Ende des Jahres erhielten die beteiligten Firmen eine Tätigkeits- und Kassenbericht, zwischendurch wurden sie durch Rundschreiben über die Ausstellung informiert (Lancelle 1958c). Hier wird die Bedeutung solcher Ausstellungen als Werbepattformen für die produzierenden Unternehmen deutlich, gleichwohl betonte der Deutsche Werkbund immer, seine Ausstellungen verfolgten absolut keine merkantilen Interessen und die Gegenstände, die in die Präsentationen aufgenommen wurden, würden allein nach den „Maßstäben von Qualität und Form“ ausgewählt (Hofmann 1959, S. 1).

Aufgeteilt waren die insgesamt nur circa 100 qm großen Räumlichkeiten der Berliner Wohnberatungsstelle (Lancelle 1958c) in einen relativ geräumigen Eingangsflur, in dem auch ausgestellt wurde, und zwei Haupträume, die zur Präsentation von aktuellen Einrichtungsgegenständen und für die Beratung genutzt wurden.<sup>280</sup> Von Zeit zu Zeit wurde die Ausstellung verändert, Objekte wurden gegen neue ausgetauscht, in einem vier- bis sechswöchigen Turnus wurden Sonderschauen über unterschiedliche Themen der Inneneinrichtung

---

280 1959 beschreibt Johanna Hofmann die aktuelle Ausstellungssituation so: „So steht z. B. auf einem schönen Schafwollteppich ein gedeckter Eßtisch mit Sets, Porzellan, Glas, Bestecken und dgl. Es gibt Sitzgruppen und Ruheplätze mit Sesseln, Liege, Couchtisch und Leuchten, einen Arbeitsplatz mit Schreibtisch und allem dafür notwendigen Zubehör, eine Kinderspielecke sowie Regale, auf denen wiederum von den einzelnen Manufakturen, Glashütten, Besteckfabriken u. a. zahlreiche Varianten gutgeformter [sic] Gebrauchsdinge zu sehen sind. Lange Stoffbahnen, schönfarbig aufeinander abgestimmt, Tapetenproben, sowie der im Raum selbst verwendete Fußbodenbelag und die Fenstervorhänge vermitteln die Atmosphäre des Wohnens. Ein Kleinklavier und Radioapparate fügen sich unaufdringlich ein. Der Rahmen dieser Dauerausstellung mit nur 100 qm wurde zunächst bewußt klein gehalten, um die Resonanz, die diese Ausstellung beim Publikum finden würde, abzuwarten.“ (Hofmann 1959, S. 2)

gezeigt. Diese Präsentationen wurden in den öffentlichen Medien angekündigt, Volkshochschulen, Fachschulen und höhere Schulen erhielten Einladungen dazu (Deutscher Werkbund o. J. [1958], S. 1f.). Der Deutsche Werkbund betonte: „Auf Führungen und Diskussionen mit jungen Menschen legen wir besonders viel Wert, weil die Erziehung zum Sehen und Vergleichen nicht früh genug beginnen kann.“ (Ebd.) Neben den wohnräumlichen Arrangements aus Möbeln und Alltagsgegenständen gab es Musterständer mit Textilien und Bodenbelägen, sowie größere Stoffbahnen, die „den Eindruck der angewandten Wirkung des Materials vermitteln“ sollten (ebd.), eine Vitrine zeigte Arbeiten des Berliner Kunsthandwerks (Lancelle 1958b, S. 62), zudem waren Musterbücher und Kataloge der beteiligten Firmen sowie Fachbücher bereitgestellt sowie die bereits bewährte Kartei, mithilfe derer sich die Besucher/innen über weitere Produkte informieren konnten (Deutscher Werkbund o. J. [1958], S. 1f.). Ein Plantisch mit dem Maßstab 1:20 und eine Auswahl Modellmöbel standen für die sogenannten „Grundrissberatungen“ bereit. Auch eigene Grundrisse konnten mitgebracht werden, bei deren gemeinsamer Betrachtung „das persönliche Gespräch und die praktischen Vorschläge der geschulten Fachkräfte“ helfen sollten, „falsche Vorstellungen und Unsicherheit zu beseitigen“ (ebd.). Auch für die Berliner Wohnberatungsstelle wurde betont, dass „weder soziologisch noch altersmäßig gesehen, bestimmte Berufsgruppen, Bevölkerungsschichten oder Altersklassen bevorzugt kommen“, da der große „Bedarf an Wohngerät“ in stark kriegszerstörten Städten wie Berlin für alle ein drängendes Thema sei (Hofmann 1959, S. 3). Die übliche Nutzung der Wohnberatungsstelle wird folgendermaßen beschrieben: „Die Besucher orientieren sich meist zuerst allein bei einem Besichtigungsrundgang. Sie empfinden es als angenehm, daß sie sich, da es sich um eine Ausstellung handelt, solange es ihnen beliebt, ungestört jedem einzelnen Gegenstand widmen können. Der Kontakt zu den die Ausstellung betreuenden Fachkräften ist rasch hergestellt, wenn Fragen auftauchen, durch die man ins Gespräch kommt. Damit beginnt dann eine zwanglose Beratung, die häufig bei wiederholten Besuchen fortgesetzt wird. Die für einen Kauf interessierten Besucher werden an Fachgeschäfte weitergewiesen. Hier ergibt sich die Mittlerrolle der Ausstellung zwischen dem Verbraucher und dem Einzelhandel als

Bezugsquelle. Die Beraterin schreibt dem Kunden auf eine Visitenkarte der ‚Ständigen Ausstellung Wohnen‘ die Warenbezeichnung und den Richtpreis des ihn interessierenden Gegenstandes und weist ihn allgemein auf einschlägige Fachgeschäfte hin.“ (Lancelle 1958d, S. 4) Die Aufgabe der Berater/innen war es also, den Besucher/innen mit Fachwissen zur Seite zu stehen, sich aber niemals aufzudrängen, sondern auf Wunsch hin zu beraten und vor allem Fragen zu beantworten. Diese Beschreibungen, von denen sich mehrere in ähnlicher Form finden lassen,<sup>281</sup> dienten nicht nur dazu, den Erfolg der Wohnberatungsstellen zu dokumentieren, sondern auch als Anleitung, wie sie zu nutzen waren. Die Bevölkerung wurde im Wohnen geschult, und sie wurde darüber aufgeklärt, wie diese Schulungssituationen wahrzunehmen seien.

Bis in die 1960er Jahre hinein betrieben sowohl der Deutsche Werkbund als auch andere Institutionen noch einige weitere Wohnberatungsstellen,<sup>282</sup> bevor die Frage, was ein ‚gutes‘ Wohnen sei und was eine ‚richtige‘ Einrichtung ausmache, schließlich deutlich stärker als individuelles Thema verstanden wurde und die Vorführungen des Wohnens langsam ihre Auftritte änderten.

---

281 „Aufschlußreicher ist aber die Feststellung, daß die Interessenten nicht nur durchgehen, sondern oft stundenlang verweilen, wiederkommen, Fragen stellen, sich informieren, manchmal die Grundrisse ihrer Wohnung mitbringen, sich Dessins [sic], Modelle, Richtpreise etc. aufschreiben lassen und die zahlreichen Muster von Fußbodenbelagen [sic], Teppichen, Möbel- und Vorhangstoffen, Tapetenbücher, Kataloge, eine Fotokartei u. a. m. eingehend und abwägend durchsehen.“ (Hofmann 1959, S. 2; auch Lancelle 1958b)

282 Zu nennen sind unter anderem die Beratungsstellen des Deutschen Werkbunds 1958 in Frankfurt am Main und Stuttgart sowie 1960 in Nürnberg in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Landesgewerbeanstalt, der Stadt Nürnberg und dem Kultusministerium, des Weiteren die 1959 eröffnete Wohnberatungsstelle Bauzentrum des Bunds für Volksbildung in Frankfurt am Main sowie der Stuttgarter Beratungsdienst *Wie wohnen*, den 1959 das Landesgewerbeamt Baden-Württemberg mit einem Beirat aus Vertretern von BDA, DWB, Wohnungsbaugesellschaften, Möbelindustrie, Schreinerhandwerk, Möbelhandwerk und Hausfrauenverbänden einrichtete (Oestereich 2000b, S. 348–357).

## Literatur

Abelshauer 1987

Abelshauer, Werner: Die langen Fünfziger Jahre: Wirtschaft und Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland 1949–1966. Düsseldorf: Schwann 1987.

Ackermann 2003

Ackermann, Marion: Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930. Wolfratshausen: Edition Minerva 2003.

Adriani o. J.

Adriani, Götz: Richard Hamilton. Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? [o. J.] Online auf der Website der Kunsthalle Tübingen: [http://www.kunsthalle-tuebingen.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=239&Itemid=0&lang=germanf](http://www.kunsthalle-tuebingen.de/index.php?option=com_content&task=view&id=239&Itemid=0&lang=germanf), 13.5.2012.

Agazzi/Schütz 2010

Agazzi, Elena; Schütz, Erhard: Heimkehren – Ein Vorwort. In: Dies (Hg.): Heimkehr: Eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit. Geschichte, Literatur und Medien. Berlin: Duncker & Humblot 2010, S. 7–20.

AGW 1976

AGW: Die Geschichte der Wohnberatungen. In: werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 5, Jg. 25, 1976, S. 3.

Albrecht 2020

Albrecht, Nicola von: Herbert Hirche – Ein Protagonist der deutschen Nachkriegsmoderne. Dissertation, Universität der Künste Berlin 2017. Online: [https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/1303/file/von\\_Albrecht\\_Nicola\\_Herbert\\_Hirche.pdf](https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/1303/file/von_Albrecht_Nicola_Herbert_Hirche.pdf) 2020, 3.10.2020.

Albrecht 2008a

Albrecht, Nicola von: „Die Gute Form“ – Wieder Ausstellen nach dem Krieg. In: Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Hg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag. Leipzig: Koehler & Amelang 2008, S. 97–99.

Albrecht 2008b

Albrecht, Nicola von: „Klärung des Wohnwillens“ oder die Wohnberatung. In: Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Hg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag. Leipzig: Koehler & Amelang 2008, S. 114–121.

Albrecht/Flagmeier 2007

Albrecht, Nicola von; Flagmeier, Renate: Die Beteiligung des Werkbunds an internationalen Ausstellungen. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 243–245.

Andersen 1997

Andersen, Arne: Der Traum vom guten Leben. Alltags- und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute. Frankfurt am Main/New York: Campus 1997.

Anderson 1996

Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt am Main/New York 1996 (erweiterte Neuauflage).

Andritzky 1999

Andritzky, Michael: Balance zwischen Heim und Welt. Wohnweisen und Lebensstile von 1945 bis heute. In: Flagge, Ingeborg (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 5: 1945 bis heute. Aufbau, Neubau, Umbau. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 615–686.

Arbeitsgruppe Interbau 1955

Arbeitsgruppe Interbau: Internationale Bauausstellung Berlin 1957. Thematische Schau: Die Stadt von morgen, 1. Arbeitsgespräch. 28./29. Oktober 1955. Unveröffentlichtes Manuskript, Universitätsbibliothek der Technischen Universität Berlin.

Arbeitsgruppe Interbau 1956

Arbeitsgruppe Interbau: Internationale Bauausstellung Berlin 1957. Thematische Schau: Die Stadt von morgen, 2. Arbeitsgespräch. 17./18. Februar 1956. Unveröffentlichtes Manuskript, Universitätsbibliothek der Technischen Universität Berlin.

Arbeitsgruppe Revisiting Home 2006

Arbeitsgruppe Revisiting Home: Revisiting Home. Eine Einführung. In: Corcilus, Ania; Kammerlohr, Birgit; Pate, Iain; Reinert, Inken; Sack, Janine (Hg.): Revisiting home. Wohnen als Schnittstelle zwischen Individuum und Gesellschaft. Berlin: nGbK 2006, S. 9–13.

Arndt et al. 2009

Arndt, Susan; Eggers, Maureen Maisha; Kilomba, Grada; Piesche, Peggy (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast 2009.

Asendorf 1997

Asendorf, Christoph: Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne. Wien: Springer 1997.

Asendorf 1998

Asendorf, Christoph: Probebühne für die Pop-Moderne. Richard Hamiltons Collage „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“ In: Schulze, Sabine (Hg.): Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998, S. 386–393.

Asendorf 2008

Asendorf, Christoph: „One World“ oder „Verlust der Mitte“? Kunst, Konsum und Kulturkritik in den 1950er Jahren. In: Maechtel, Annette; Peters, Kathrin (Hg.): die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 152–163.

Asendorf 2009

Asendorf, Christoph: Von der „Weltlandschaft“ zur planetarischen Perspektive. Der Blick von oben in der Sukzession neuzeitlicher Raumvorstellungen. In: kritische berichte, H. 3, Jg. 37, 2009, S. 9–22.

Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrsamt der Stadt Berlin 1932

Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrsamt der Stadt Berlin (Hg.): Amtlicher Ausstellungs-Katalog und Führer für die Berliner Sommerschau 1932 „Sonne und Luft für alle!“ Ausstellung für Anbauhaus, Kleingarten und Wochenende. Berlin: Bauwelt-Verlag 1932.

Aynsley 2006

Aynsley, Jeremy: The Modern Period Room – a Contradiction in Terms? In: Sparke, Penny; Martin, Brenda; Keeble, Trevor (Hg.): The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950. London: Routledge 2006, S. 8–30.

Aynsley 2009

Aynsley, Jeremy: Designing Modern Germany. London: Reaktion Books 2009.

Aynsley/Grant 2006

Aynsley, Jeremy; Grant, Charlotte (Hg.): Imagined Interiors. Representing the Domestic Interior since the Renaissance. London: V&A 2006.

Bachelard 1960

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. München: Carl Hanser 1960.

Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1961

Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.): Kunstunterricht und Umweltgestaltung. Programm und Bericht über die vom Badischen Landesmuseum durchgeführte Ergänzung des Kunstunterrichts an den Schulen in Baden-Württemberg. Karlsruhe: Selbstverlag 1961, unpaginiert.

Bahrtdt 1961

Bahrtdt, Hans Paul: Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961.

Bal 2002

Bal, Mieke: Sagen, Zeigen, Prahlen. In: Dies.: Kulturanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 72–116.

Barbey 1993

Barbey, Gilles: WohnHaft. Essay über die innere Geschichte der Massenwohnung. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1993.

Barr 2011

Barr, Helen (Hg.): Neues Wohnen 1929/2009. Frankfurt und der 2. Congrès International d'Architecture Moderne. Beiträge des internationalen Symposiums in Frankfurt am Main 22.– 24.10.2010. Berlin: Jovis 2011.

Bartning 1951

Bartning, Otto (Hg.): Mensch und Raum. Darmstädter Gespräch. Hg. im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1951. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt 1951.

Bartning 1957

Bartning, Otto: Veröffentlichung von Ausschnitten seiner Ansprache zur Eröffnung der Interbau. In: Bauwelt, H. 28, Jg. 48, 1957, S. 705–706.

Bauhaus-Archiv Berlin/Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main 1989  
Bauhaus-Archiv Berlin; Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main (Hg): hannes meyer 1889–1954. architekt urbanist lehrer. Berlin: Ernst & Sohn 1989.

Bavaj 2003

Bavaj, Riccardo: Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung. München: Oldenbourg 2003.

Beecher Stowe 1852

Beecher Stowe, Harriet: Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly (2 Bände). Boston: John P. Jewett and Co. 1852.

Beecher/Beecher Stowe 1869

Beecher, Catherine; Beecher Stowe, Harriet: The American Woman's Home; or, Principles of Domestic Science. Being a Guide to the Formation and Maintenance of Economical, Healthful, Beautiful, and Christian Homes. New York: J. B. Ford and Co. 1869.

Behrens/Steigerwald 2010

Behrens, Rudolf; Steigerwald, Jörn: Raum – Subjekt – Imagination um 1800. Einleitende Überlegungen. In: Dies. (Hg.): Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung zwischen Selbstaufklärung und Romantik. Wiesbaden: Harrasowitz 2010, S. 1–13.

Benjamin 1983

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Bergermann 2010

Bergermann, Ulrike: Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus. In: Dies.; Otto, Isabell; Schabacher, Gabriele (Hg.): Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter. München: Wilhelm Fink 2010, S. 17–42.

Berning et al. 1994

Berning, Maria; Braun, Michael; Lütke Daldrup, Engelbert; Schulz, Klaus-Dieter: Berliner Wohnquartiere: Ein Führer durch 60 Siedlungen in Ost und West. Berlin: Reimer 1994.

Berry/Aynsley 2005

Berry, Francesca; Aynsley, Jeremy: Publishing the Modern Home: Magazines and Interiors 1870–1965. Sonderheft des Journal of Design History, H. 1, Jg. 18, 2005.

Betts 2007

Betts, Paul: The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design. Berkeley: University of California Press 2007.

Betts 2010

Betts, Paul: Within Walls. Private Life in the German Democratic Republic. Oxford: Oxford University Press 2010.

Betts/Crowley 2005

Betts, Paul; Crowley, David: Introduction. In: Dies. (Hg.): Domestic Dreamworlds: Notions of Home in post-1945 Europe. Sonderheft des Journal of Contemporary History, H. 2, Jg. 40, 2005, S. 213–236.

Beyme 1999

Beyme, Klaus von: Wohnen und Politik. In: Flagge, Ingeborg (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 5: 1945 bis heute. Aufbau, Neubau, Umbau. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 81–152.

Bezirksamt Tiergarten 1995

Bezirksamt Tiergarten von Berlin, Abt. Bau- und Wohnungswesen, Naturschutz- und Grünflächenamt (Hg.): Das Hansaviertel 1957–1993. Konzepte – Bedeutung – Probleme. Berlin: Selbstverlag 1995.

Bill/Itten 1949

Bill, Max; Itten, Johannes: Die gute Form. Wanderausstellung des Schweizerischen Werkbundes (Ausst.-Kat.). Zürich: Kunstgewerbemuseum Zürich 1949.

Birdwell-Pheasant/Lawrence-Zuniga 1999

Birdwell-Pheasant, Donna; Lawrence-Zuniga, Denise (Hg.): *House Life: Space, Place and Family in Europe*, Oxford: Berg 1999.

Blomeier 1948

Blomeier, Hermann: *Grundlage des Städtebaus*, in: *Bauen + Wohnen*, H. 1, Jg. 3, 1948 S. 6–9.

Blunt/Dowling 2006

Blunt, Alison; Dowling, Robyn (Hg.): *Home*. London: Routledge 2006.

Blunt/Varley 2004

Blunt, Alison; Varley, Anne: *Geographies of Home*. Introduction. In: *Cultural Geographies*, H. 1, Jg. 11, 2004, S. 3–6.

Bode-Schwandt 1949

Bode-Schwandt, Martha: „Zeitgemäßes Wohnen“. Mit den Augen der Hausfrau gesehen. In: *Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.)*. Köln: Lang 1949, S. 20–22.

Bois/Reinhold 2019

Bois, Marcel; Reinhold, Bernadette (Hg.): *Margarete Schütte-Lihotzky. Architektur. Politik. Geschlecht. Neue Perspektiven auf Leben und Werk*. Basel: Birkhäuser 2019.

Borgmann 1957

Borgmann, Grete: *So wohnt sich's gut. Mensch und Heim im technischen Zeitalter*. Freiburg: Herder 1957.

Borngräber 1985

Borngräber, Christian: *Nierentisch und Schrippendale. Hinweise auf Architektur und Design*. In: *Bänsch, Dieter (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen: Narr 1985, S. 232–258.

Boyer 1996

Boyer, M. Christine: *Crimes in and of the City: The Femme Fatale as Urban Allegory*. In: *Agrest, Diana; Conway, Patricia; Weisman, Leslie Kanés (Hg.): The Sex of Architecture*. New York: Harry N. Abrams 1996, S. 97–118.

Brachert 2002

Brachert, Eva: „Hausrat aus Plastic“. *Alltagsgegenstände aus Kunststoff in Deutschland in der Zeit von 1950–1959*. Weimar: VDG 2002.

Bräuer 2002a

Bräuer, Hasso (Hg.): *Archiv des deutschen Alltagsdesigns. Warenkunden des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Directmedia 2002.

Bräuer 2002b

Bräuer, Hasso: Die neue „Deutsche Warenkunde“. In: Ders. (Hg.): Archiv des deutschen Alltagsdesigns. Warenkunden des 20. Jahrhunderts. Berlin: Directmedia 2002, S. 179–185.

Bräuer 2002c

Bräuer, Hasso: Vorwort. In: Ders. (Hg.): Archiv des deutschen Alltagsdesigns. Warenkunden des 20. Jahrhunderts. Berlin: Directmedia 2002, S. 3–12.

Bräuer 2007

Bräuer, Hasso: Geschmacksverstärker – die Deutsche Warenkunde als Instrument der Designvermittlung. In: Breuer, Gerda (Hg.): Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945. Tübingen: Wasmuth 2007, S. 196–205.

Brauerhoch 2006

Brauerhoch, Annette: Fräuleins und GIs. Geschichte und Filmgeschichte. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2006.

Braun 2000

Braun, Brigitte: Verpaßte Chance? Rudolf Schwarz und die Bauhaus-Debatte von 1953. In: Grawe, Gabriele D.; Threuter, Christine (Hg.): Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat. Vom Bauhaus zur Produkt- und Objektkultur in den 50ern. Trier/Dresden: Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie Trier/Deutsche Werkstätten Hellerau in Dresden 2000, S. 85–92.

Brenner/Schleicher 1949

Brenner, Hermann; Schleicher, Gustav: Bautechnik und Wohnungsbau. In: Landesgewerbeamt Stuttgart; Landesgewerbeamt Karlsruhe (Hg.): Gedanken und Bilder zur Ausstellung „Wie wohnen?“. Bautechnik, Möbel, Hausrat. Stuttgart – Karlsruhe 1949–1950. Bearbeitung: Heinz Löffelhardt. Stuttgart: Gerd Hatje 1949, unpaginiert [S. 10–12].

Breuer 2007a

Breuer, Gerda (Hg.): Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945. Tübingen: Wasmuth 2007.

Breuer 2007b

Breuer, Gerda: Einführung. In: Dies. (Hg.): Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945. Tübingen: Wasmuth 2007, S. 57–71.

Breuer 2007c

Breuer, Gerda: Jupp Ernst. 1905–1987. Designer, Grafiker, Pädagoge. Tübingen: Wasmuth 2007.

Breuer 2010a

Breuer, Gerda: Deutscher Pavillon. Weltausstellung Brüssel 1958. In: Breuer, Gerda; Mingels, Pia; Oestereich, Christopher (Hg.): Hans Schwippert 1899–1973. Moderation des Wiederaufbaus. Berlin: Jovis 2010, S. 371.

Breuer 2010b

Breuer, Gerda: Moderation des Wiederaufbaus. Schwippert und der Deutsche Werkbund. In: Breuer, Gerda; Mingels, Pia; Oestereich, Christopher (Hg.): Hans Schwippert 1899–1973. Moderation des Wiederaufbaus. Berlin: Jovis 2010, S. 89–104.

Brickell 2012

Brickell, Katherine: „Mapping“ and „Doing“ Critical Geographies of Home. In: Progress in Human Geography, H. 2, Jg. 36, 2012, S. 225–244.

Briganti/Mezei 2012

Briganti, Chiara; Mezei, Kathy (Hg.): The Domestic Space Reader, Toronto u. a.: University of Toronto Press 2012.

Brüderlin/Lütgens 2008

Brüderlin, Markus; Lütgens, Annelie (Hg.): Interieur/Exterieur: Wohnen in der Kunst. Vom Interieurbild der Romantik zum Wohndesign der Zukunft. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2008.

Brunhöber 1983

Brunhöber, Hannelore: Wohnen. In: Benz, Wolfgang (Hg.): Die Bundesrepublik Deutschland. Geschichte in drei Bänden. Bd. 2: Gesellschaft. Frankfurt am Main: Fischer 1983, S. 183–208.

Bundesministerium für Wohnungsbau 1953a

Bundesministerium für Wohnungsbau: Ausstellung „Richtig wohnen helfen“ der GEWOBAG in Frankfurt am 24. und 25. März d. Js. Maschinenschriftliches Dokument, 31.3.1953. Bundesarchiv Koblenz.

Bundesministerium für Wohnungsbau 1953b

Bundesministerium für Wohnungsbau: Einbaumöbel und Möbelbeschaffung im sozialen Wohnbau. Maschinenschriftliches Dokument, 15.9.1952. Bundesarchiv Koblenz.

Bureau de l'Expansion Artistique o. J. [1948]

Bureau de l'Expansion Artistique (Hg.): Französische Architektur- und Städtebau-Ausstellung 1948–1949 (Ausst.-Kat.). Rastatt: Greiser o. J. [1948].

Buslei-Wuppermann 2007

Buslei-Wuppermann, Agatha: Hans Schwippert 1899–1973. Von der Werkkunst zum Design. München: Herbert Utz 2007.

Byrd 2019

Byrd, Vance: Lese- und Handarbeiten. Illustrated German Fashion Journals and Sewing in the Nineteenth Century. In: DFG-Forschergruppe „Journalliteratur“ (Hg.): Visuelles Design. Die Journalseite als gestaltete Fläche / Visual Design. The Periodical Page as Designed Surface. Hannover: Wehrhahn 2019, S. 361–381.

Campbell 1981

Campbell, Joan: Der deutsche Werkbund 1907–1934. Stuttgart: Klett Cotta 1981.

Carter 1997

Carter, Erica: How German Is She? Postwar West German Reconstruction and the Consuming Woman. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1997.

Castillo 2005

Castillo, Greg: Domesticating the Cold War. Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany. In: Journal of Contemporary History, H. 2, Jg. 40, 2005, S. 261–288.

Castillo 2010

Castillo, Greg: Cold War on the Home Front. The Soft Power of Midcentury Design. Minneapolis: University of Minnesota Press 2010.

Castillo 2014

Castillo, Greg: Das „ausgestellte“ Haus und seine politische Rolle im Kalten Krieg in Deutschland. In: Nierhaus, Irene; Nierhaus, Andreas (Hg.): Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur. Bielefeld: transcript 2014, S. 57–79.

CDU/CSU 1952

Antrag der Fraktion der CDU/CSU im Bundestag am 20. November 1952 zum Entwurf eines Gesetzes zur Schaffung von Familienheimen (Zweites Wohnungsbaugesetz). Online auf der Website des Dokumentations- und Informationssystems des Deutschen Bundestags: <http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/01/038/0103868.pdf>, 10.9.2020.

Certeau 1988

Certeau, Michel de: Kunst des Handelns. Berlin: Merve 1988.

Chapel 2017

Chapel, James: Nuclear Families in a Nuclear Age: Theorising the Family in 1950s West Germany. In: Contemporary European History, H. 1, Jg. 26, 2017, S. 85–109.

Chmielewska 2013

Chmielewska, Ella: Vectors of Looking. Reflections on the Luftwaffe's Aerial Survey of Warsaw, 1944. In: Dorrian, Mark; Pousin, Frédéric (Hg.): Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture. London: Tauris 2013, S. 227–248.

Cieraad 1999

Cieraad, Irene (Hg.): At Home. An Anthropology of Domestic Space. Syracuse: Syracuse University Press 1999.

Cohen/Frank/Ziegler 2018  
Cohen, Jean-Louis; Frank, Hartmut; Ziegler, Volker: Ein neues Mainz?  
Kontroversen um die Gestaltung der Stadt nach 1945. Berlin/Boston: De Gruyter  
2018.

Colomina 1992  
Colomina, Beatriz: The Split Wall: Domestic Voyeurism. In: Dies. (Hg.): Sexuality  
& Space. New York: Princeton Architectural Press 1992, S. 73–128.

Colomina 1996  
Colomina, Beatriz: Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media.  
Cambridge: MIT Press 1996.

Colomina 1999  
Colomina, Beatriz: Das Wohnhaus als Schaustück. In: Ferguson, Russel (Hg.): Am  
Ende des Jahrhunderts. 100 Jahre gebaute Visionen. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz  
1999, S. 126–165.

Colomina 2007  
Colomina, Beatriz: Domesticity at War. Cambridge: MIT Press 2007.

Conrads et al. 1994  
Conrads, Ulrich; Droste, Magdalena; Nerdinger, Winfried; Neitzke, Peter (Hg.):  
Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse.  
Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1994.

Cramer/Gutschow 1984  
Cramer, Johannes; Gutschow, Niels: Bauausstellungen. Eine  
Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Kohlhammer 1984.

Cremer-Thursby 1996  
Cremer-Thursby, Marc: Design der dreißiger und vierziger Jahre in Deutschland –  
Hermann Gretsch, Architekt und Designer (1895–1955). Frankfurt am Main:  
Peter Lang 1996.

Crowley 2008  
Crowley, David: Cold War Challenges. In: Crowley, David; Pavitt, Jane (Hg.):  
Cold War Modern. Design 1945–1970. London: V&A 2008, S. 43–65.

Crowley/Pavitt 2008  
Crowley, David; Pavitt, Jane (Hg.): Cold War Modern. Design 1945–1970.  
London: V&A 2008.

Cunningham 2002  
Cunningham, Valentine: Zerbombte Städte. Die vorzeitigen Ruinen des Zweiten  
Weltkriegs. In: Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele (Hg.):  
Ruinenbilder. München: Wilhelm Fink 2002, S. 105–130.

Demirović 1988

Demirović, Alex: Richtig Wohnen Helfen. Die Wohnung als soziales Laboratorium. In: Prigge, Walter; Schwarz, Hans-Peter (Hg.): Das neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozess 1925–1988. Frankfurt am Main: Vervuert 1988, S. 93–111.

Denny 2011

Denny, Walter: Islamic Carpets in European Paintings. Im Rahmen der „Heilbrunn Timeline of Art History“ veröffentlicht auf der Website von The Metropolitan Museum of Art New York, 2011. Online: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/isca/hd\\_isca.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/isca/hd_isca.htm), 6.3.2020.

Deutsche Linoleum-Werke AG 1951

Deutsche Linoleum-Werke AG, Bietigheim: Brief an Gustav Hassenpflug. Maschinenschriftliches Dokument, 31.1.1951. Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bestand Deutsche Werkbundaussstellung 1951.

Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG 1951

Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG (Hg.): Amtlicher Katalog der Constructa Bauausstellung 1951 Hannover. 3. Juli – 12. August. Hannover: Selbstverlag 1951.

Deutscher Werkbund 1947

Deutscher Werkbund: Ein Aufruf. Grundsätzliche Forderungen. In: Baukunst und Werkform, H. 1, Jg. 1, 1947, S. 29.

Deutscher Werkbund 1948

Deutscher Werkbund: An die Verwaltung für Wirtschaft, Frankfurt a. M., Betr. Werkbundaussstellung Köln 1949. Maschinenschriftliches Dokument, 17.12.1948. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund 1949a

Deutscher Werkbund: dwb Neues Wohnen Köln 1949. Werkbundaussstellung für Jedermann, 14. Mai – 3. Juli. Faltblatt, 1949. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund 1949b

Deutscher Werkbund: neues BAUEN. Planschau der Werkbundaussstellung Köln. Faltblatt, 1949. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund 1949c

Deutscher Werkbund: Protokoll der Arbeitsausschuß-Sitzung. Maschinenschriftliches Dokument, 4.3.1949. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund 1949d

Deutscher Werkbund: Sitzungsprotokoll, Deutsche Architekturausstellung. Maschinenschriftliches Dokument, 7.4.1949. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund 1949e

Deutscher Werkbund: Werkbundausstellung – Niederschrift über die Besprechung am 7.1.1949 im Amtszimmer von Beig. Dr. Adenauer. Maschinenschriftliches Dokument, 7.1.1949. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund 1949f

Deutscher Werkbund: Werkbund heute und Köln heute. Faltblatt, 1949. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund 1949g

Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundausstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949.

Deutscher Werkbund 1949h

Deutscher Werkbund: Zur Ausstellung „Deutsche Architektur seit 1945“. Maschinenschriftliches Dokument, 20.4.1949. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund 1957

Deutscher Werkbund: dwb neue möbel – neue räume. sonderschau des deutschen werkbundes stuttgart e.v. in halle 3 auf dem killesberg. ausstellung: der häusliche kreis. 26.VII–4.VIII 57, unpaginierte Broschüre. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund 1958

Deutscher Werkbund: Bestellkarte für die Publikationen „Wohnen in unserer Zeit“ und „Wiederaufbau Hansaviertel“ Hefte 1–4. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund o. J. [1958]

Deutscher Werkbund: Wohnberatung des Deutschen Werkbundes Berlin. Maschinenschriftliches Dokument, o.J. [1958]. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund Berlin e.V. 1958

Deutscher Werkbund Berlin e.V.: Zur Eröffnung der Ständigen Ausstellung – WOHNEN – des Deutschen Werkbundes Berlin. Maschinenschriftliches Dokument, März 1958. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Deutscher Werkbund Gruppe Mannheim e.V. 1953  
Deutscher Werkbund Gruppe Mannheim e.V.: Wohnberatung. Faltblatt, 1953.  
Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Deutscher Werkbund Gruppe Nordwestdeutschland 1956  
Deutscher Werkbund Gruppe Nordwestdeutschland: ...innen wie außen....  
Faltblatt, 1956. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher  
Werkbund.

Deutscher Werkbund Landesgruppe Hessen 1958  
Deutscher Werkbund Landesgruppe Hessen (Hg.): 50 Jahre Deutscher Werkbund.  
Unter Mitarbeit von Hans Eckstein. Frankfurt am Main: Alfred Metzner 1958.

Deutscher Werkbund Württemberg-Baden 1955  
Deutscher Werkbund Württemberg-Baden: Tätigkeitsbericht der  
Wohnberatungsstelle Mannheim 1954. Maschinenschriftliches Dokument,  
12.3.1955. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Dexel 1948  
Dexel, Walter: Werkstoff und Form. In: Bauen und Wohnen, H. 10, Jg. 3, 1948,  
S. 240–246.

Di Robilant 2014  
Di Robilant, Manfredo: Das Wohnhaus als Puppenhaus. Der Blick von oben in  
US-amerikanische Wohnarchitekturen in Printmedien um die Mitte des 20.  
Jahrhunderts. In: Nierhaus, Irene; Nierhaus, Andreas (Hg.): Wohnen Zeigen.  
Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur. Bielefeld:  
transcript 2014, S. 81–98.

Doerr 1953  
Doerr, Hermann: Wohnbrevier für jungen Menschen. Besser Wohnen. Schriften  
für Wohnkultur und Heimgestaltung, , H. 1, Jg. 1, 1953, S. 12.

Dolff-Bonekämper 1999  
Dolff-Bonekämper, Gabi: Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegsmoderne in  
Berlin. Unter Mitarbeit von Franziska Schmidt. Berlin: Bauwesen 1999.

Dörhöfer 1987  
Dörhöfer, Kerstin: Das Neue Bauen und seine Folge für den weiblichen Alltag. In:  
Anselm, Sigrun; Beck, Barbara (Hg.): Triumph und Scheitern in der Metropole.  
Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins. Berlin: Reimer 1987, S. 181–  
207.

Dörhöfer/Beckers 2000  
Dörhöfer, Kerstin; Beckers, Marion: Die Berliner Architektin Hilde Weström.  
Bauten 1947–1981. Berlin: Das Verborgene Museum 2000.

Dörhöfer/Terlinden 1998

Dörhöfer, Kerstin; Terlinden, Ulla: Verortungen. Geschlechterverhältnisse und Raumstrukturen. Basel: Birkhäuser 1998.

Dorrian 2007

Dorrian, Mark: The Aerial View: Notes for a Cultural History. In: *Strates, matériaux pour la recherche en sciences sociales*, H 13, Jg. 22, 2007. Online: <http://strates.revues.org/5573>, 20.11.2019.

Dorrian/Poussin 2013a

Dorrian, Mark; Poussin, Frédéric: Introduction, in: Dies. (Hg.): *Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture*. London: Tauris 2013, S. 1–10.

Dorrian/Poussin 2013b

Dorrian, Mark; Poussin, Frédéric (Hg.): *Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture*. London: Tauris 2013.

Dorn 2017

Dorn, Ralf: *Der Architekt und Stadtplaner Rudolf Hillebrecht. Kontinuitäten und Brüche in der deutschen Planungsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann 2017.

Douglas 2012

Douglas, Mary: *The Idea of a Home: A Kind of Space (Auszug)*. In: Briganti, Chiara; Mezei, Kathy (Hg.): *The Domestic Space Reader*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2012, S. 50–54.

Downey 2013

Downey, Georgina (Hg.): *Domestic Interiors. Representing Homes from the Victorians to the Moderns*. London: Bloomsbury 2013.

Driller 2002

Driller, Joachim: *Bauhäusler zwischen Berlin und Paris: Zur Planung und Einrichtung der „Section Allemande“ in der Ausstellung der Société des Artistes Décorateurs Français 1930*. In: Ewig, Isabelle; Gaetgens, Thomas W.; Noell, Matthias (Hg.): *Das Bauhaus und Frankreich 1919–1940 / Le Bauhaus et la France 1919–1940*. Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 255–274.

Dr. St. 1949

Dr. St.: *Die Werkbund-Ausstellung „Neues Wohnen“*. In: *Allgemeine Kölnische Rundschau, Beilage Neues Bauen – Neues Wohnen*, 13.5.1949, S. 7–8.

Durth/Gutschow 1988

Durth, Werner; Gutschow, Niels: *Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940–1950*. Bd. 1: *Konzepte*, Bd. 2: *Städte*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1988.

Durth 1991

Durth, Werner: Architektur und Stadtplanung im Dritten Reich. In: Prinz, Michael; Zitelmann, Rainer (Hg.): Nationalsozialismus und Modernisierung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, S. 139–171.

Durth 1999

Durth, Werner: Vom Überleben: Zwischen totalem Krieg und Währungsreform. In: Flagge, Ingeborg (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 5: 1945 bis heute. Aufbau, Neubau, Umbau. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 17–79.

Durth 2007

Durth, Werner: Erweiterte Perspektiven – Stadt und Landschaft. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 234–237.

Durth 2010

Durth, Werner: Die Internationale Bauausstellung Constructa und ihre Folgen. In: Auffarth, Sid; Dorn, Ralf (Hg.): Ein Leben für Hannover. Festschrift zum 100. Geburtstag von Rudolf Hillebrecht. Hannover: Selbstverlag 2010, S. 97–110.

Düwel 1995

Düwel, Jörn: Berlin: Planen im Kalten Krieg. In: Akademie der Künste (Hg.): 1945: Krieg – Zerstörung – Aufbau. Architektur und Stadtplanung 1940–1960. Berlin: Hentschel 1995, S. 195–234.

Ebert 2016

Ebert, Carola: Entspannte Moderne. Der westdeutsche Bungalow 1952–1969 als Adaption eines internationalen Leitbilds und Symbol einer nivellierten Mittelschichtgesellschaft. Dissertation, Universität Kassel 2016. Online: <https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de/bitstream/urn:nbn:de:hebis:34-2016083150789/3/DissertationCarolaEbert.pdf>, 28.8.2017.

Eck 2018

Eck, Katharina: Tapezierte Liebes-Reisen. Subjekt, Gender und Familie in Beziehungsräumen des frühindustriell-bürgerlichen Wohnens. Bielefeld: transcript 2018.

Eck/Heinz/Nierhaus 2018a

Eck, Katharina; Heinz, Kathrin; Nierhaus, Irene (Hg.): Seitenweise Wohnen. Mediale Einschreibungen. FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, H. 64, Jg. 22, 2018.

Eck/Heinz/Nierhaus 2018b

Eck, Katharina; Heinz, Kathrin; Nierhaus, Irene: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Seitenweise Wohnen. Mediale Einschreibungen. FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, H. 64, Jg. 22, 2018, S. 5–17.

Eck/Schönhagen 2014

Eck, Katharina; Schönhagen, Astrid Silvia: Imaginationsräume des (bürgerlichen) Selbst. Möglichkeiten und Herausforderungen kulturwissenschaftlicher Analysen des Wohnens in Bildtapeten-Interieurs im frühen 19. Jahrhundert. In: Dies. (Hg.): Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800. Bielefeld: transcript 2014, S. 13–64.

Eckstein 1949

Eckstein, Hans: Kritisches zur Kölner Werkbundaussstellung. In: werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 1, Jg. 1, 1949, S. 4.

Edwards 2005

Edwards, Clive: Turning Houses into Homes. A History of the Retailing and Consumption of Domestic Furnishings. Aldeshot: Ashgate 2005.

Eiermann 1960

Eiermann, Charlotte: Berliner Wohnberatung. Wohnen. In: Die Wohnberatung. Vierteljahreszeitschrift für neuzeitliche Wohngestaltung, H. 1, Jg. 1, 1960, S. 8–9.

Eiermann 1964

Eiermann, Charlotte: Die Wohnberatung in Berlin. In: Kulturarbeit. Monatsschrift für Kultur- und Heimatpflege, H. 8, Jg. 16, 1964, S. 150–151.

Eisen 2007

Eisen, Markus: Wilhelm Wagenfeld und Hermann Gretsch. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 206–207.

Emig 1959

Emig, Marianne: Wohnberatung kostenlos. Hamburger Bauzentrum: Anleitung zu zweckmäßiger und geschmackvoller Einrichtung der Wohnung. Erziehungsarbeit mit Breitenwirkung. Auszug aus: Neue Heimat: Monatshefte für neuzeitlichen Wohnungsbau. Maschinenschriftliches Dokument, Mai 1959. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Erdmann 1950

Erdmann, Kurt: Der Teppich ein Garten. Letzte Zeugen der einstigen Blüte orientalischen Kunsthandwerks. In: Die Zeit, 17.8.1950. Online: <http://www.zeit.de/1950/33/der-teppich-ein-garten/komplettansicht>, 8.2.2017.

Erhard 1957

Erhard, Ludwig: Wohlstand für alle. Düsseldorf: Econ-Verlag 1957.

Ernst 1949

Ernst, Jupp: Die Form aus der Maschine. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949, S. 23–25.

Ernst 2002

Ernst, Wolfgang: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin: Merve 2002.

es. 1950

es.: Auf dem Weg zur Wohnkultur. Betrachtungen zur Ausstellung „Wohnen“ in der Eisenlohrstraße. In: Rhein-Neckar-Zeitung, 31.8.1950, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

es. 1953

es.: Um eine unserer Zeit entsprechende Wohnkultur. Ist der Sprung von Großmütterchens Büfett zum schlichten Schrank mit magnetischem Türverschluss so schwer? In: Rhein-Neckar-Zeitung, 20.3.1953, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Etzemüller 2009

Etzemüller, Thomas: Social Engineering als Verhaltenslehre des kühlen Kopfes. Eine einleitende Skizze. In: Ders. (Hg.): Die Ordnung der Moderne. Social Engineering im 20. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2009, S. 11–39.

Etzemüller 2010

Etzemüller, Thomas: Die Romantik der Rationalität. Alva & Gunnar Myrdal. Social Engineering in Schweden. Bielefeld: transcript 2010.

Falser 2007

Falser, Michael: Armut, Schuld und Flammenläuterung. Gestaltungsmotive und -formen des Deutschen Werkbundes im modernen Nachkriegswiederaufbau der Frankfurter Paulskirche (1946–1948). In: Breuer, Gerda (Hg.): Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945. Tübingen: Wasmuth 2007, S. 103–111.

Fäustle 1959

Fäustle, Alfred: Über den Umgang mit Musterkästen im Unterricht. In: werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 4, Jg. 8, 1959, S. 4–5.

Fecker o. J.

Fecker, Herbert: Einige Bemerkungen über das Gebäude. In: Landesgewerbeamt Baden-Württemberg et al. (Hg.): Haus der Wirtschaft. Stuttgart: Selbstverlag o. J., S. 49–50.

Fehl 1985

Fehl, Gerhard: Die Moderne unterm Hakenkreuz. Ein Versuch, die Rolle funktionalistischer Architektur im Dritten Reich zu klären. In: Frank, Hartmut (Hg.): Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945. Hamburg: Christians 1985, S. 88–122.

Fehrenbach 2001

Fehrenbach, Heide: Of German Mothers and „Negermischlingskinder“: Race, Sex, and the Postwar Nation. In: Schissler, Hanna (Hg.): *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949–1968*. Princeton: Princeton University Press 2001, S. 164–186.

Fehrenbach 2005

Fehrenbach, Heide: *Race after Hitler. Black Occupation Children in Postwar Germany and America*. Princeton: Princeton University Press 2005.

Fenner 2011

Fenner, Angelica: *Race Under Reconstruction in German Cinema: Robert Stemmle's Toxi*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2011.

Fezer 2008

Fezer, Jesko: Über das Hansaviertel hinaus. Selbstkritik als planerisches Projekt. In: Maechtel, Annette; Peters, Kathrin (Hg.): *die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 210–221.

Figge 2010

Figge, Maja: „Der Konsum hilft!“ Rassismus und ‚Heilung‘ durch Integration im Spielfilm *Toxi*. In: Krüger, Klaus; Crasemann, Leena; Weiß, Mathias (Hg.): *Um/Ordnungen. Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion*. München: Fink 2010, S. 135–153.

Firma Erhard & Söhne 1951

Firma Erhard & Söhne: Brief an Kurt Dingelstedt, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Maschinenschriftliches Dokument, 20.3.1951. Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bestand Deutsche Werkbundaustellung 1951.

Fischer 2016

Fischer, Rudolf: Vom Neuen Wohnen zur deutschen Wohnkultur? Mies van der Rohe und die Rezeption der Stahlrohrmöbel in den 1930er Jahren. In: Ders.; Tegethoff, Wolf (Hg.): *Modern Wohnen. Möbeldesign und Wohnkultur der Moderne*, Berlin: Gebr. Mann 2016, S. 13–69.

Fischer 1954

Fischer, Wend: Die X. Triennale in Mailand 1954. In: *werk und zeit*. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 5, Jg. 3, 1954, S. 1–2.

Fischer 1955

Fischer, Wend: Auf dem Pier von Hälsingborg. In: *werk und zeit*. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 6, Jg. 4, 1955, S. 3–5.

Fitzner 2013

Fitzner, Sebastian: Gründungsmythen der Architektur – der Grundriss als kulturelle Metapher. Veröffentlichung am 25.6.2013 auf dem Blog *Architectural Drawings. Images and Representations of Architecture in the Early Modern Period*. Online: <http://archidrawing.hypotheses.org/51>, 28.3.2017.

Flagge 1999a

Flagge, Ingeborg (Hg.): *Geschichte des Wohnens*. Bd. 5: 1945 bis heute. Aufbau, Neubau, Umbau. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1995.

Flagge 1999b

Flagge, Ingeborg: Zwischen Leitbild und Wirklichkeit. Über Architekturideen und Wohnräume, über Zumutungen und Banalitäten im Wohnungsbau nach 1945. In: Dies. (Hg.): *Geschichte des Wohnens*. Bd. 5: 1945 bis heute. Aufbau, Neubau, Umbau. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 807–948.

Floré 2004

Floré, Fredie: *Lessons in Modern Living: Home Design Exhibitions in Belgium 1945–1958*. In: *The Journal of Architecture*, H. 4, Jg. 9, 2004, S. 454–462.

Floré/Kooning 2003

Floré, Fredie; Kooning, Mil de: *The Representation of Modern Domesticity in the Belgian Section of the Brussels World's Fair of 1958*. In: *Journal of Design History*, H. 4, Jg. 16, 2003, S. 319–340.

fn 1951

fn: *Einrichtung nach Maß mit „raumgeschickten“ Möbeln*. Die Zeiten der Porzellan-Konsole sind vorbei / WK-Möbel als Ausdruck modernen Stilempfindens. In: *Allgemeine Zeitung*, 13.9.1951, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

fn 1953

fn: *Neue Wohnkultur durch klare geläuterte Formen*. Der Deutsche Werkbund stellt im Hadeffa-Block, Mannheim, aus. In: *Allgemeine Zeitung*, 20.3.1953, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand: Kulturamt.

Foucault 1977

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (4. Aufl.).

Foucault 1983

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Foucault 1992

Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1992, S. 34–46.

Foucault 2003

Foucault, Michel: Das Auge der Macht. In: Ders.: Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden. Bd. 3: 1976–1979, hg. von Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 250–271.

Frank 1983

Frank, Hartmut: Traditionelle und moderne Architekturen im Nachkriegsdeutschland. In: Schulz, Bernhard (Hg.): Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955. Berlin/Wien: Medusa 1983, S. 43–83.

Frank 1997

Frank, Susanne: StadtLandschaften und GeschlechterGeographien. Aspekte einer geschlechterbezogenen Stadt- und Raumforschung. In: Kreisky, Eva; Sauer, Birgit (Hg.): Geschlechterverhältnisse im Kontext politischer Transformation. Politische Vierteljahresschrift, Sonderheft. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 334–355.

Frank 2003

Frank, Susanne: Stadtplanung im Geschlechterkampf. Stadt und Geschlecht in der Großstadtentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts. Opladen: Leske & Budrich 2003.

Frederick 1913

Frederick, Christine: The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management. Garden City: Doubleday Page and Co. 1913.

Frevert 1986

Frevert, Ute: Frauen zwischen Beruf und Familie im Wirtschaftswunderland. In: Dies.: Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 253–272.

Fuchs 1951

Fuchs, Martha: Vorwort. In: Niedersächsisches Sozialministerium, Abteilung Aufbau (Hg.): Frau Heim Küche. Constructa Bauausstellung. Interessantes für die Frau. Hannover: Kurt Reich 1951, S. 5.

FWU 1952

FWU Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (Hg.): Der schön gedeckte Tisch, Beiheft 122, Texte von Erna Stiegler und Bernhard Siepen. Seebruck am Chiemsee: Heering 1952.

Garber 2009

Garber, Klaus: Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur. Paderborn/München: Wilhelm Fink 2009.

Gehag/Werkbund 1953

Gehag; Werkbund: Gehag und Werkbund zeigen eingerichtete Wohnungen. Faltblatt, 1953. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Geist/Kürvers 1984

Geist, Johann Friedrich; Kürvers, Klaus: Das Berliner Mietshaus. Bd. 2: 1862–1945. München: Prestel 1984.

Geist/Kürvers 1989

Geist, Johann Friedrich; Kürvers, Klaus: Das Berliner Mietshaus. Bd. 3: 1945–1989. München: Prestel 1989.

Generalkommissar der BRD bei der Expo 58 1958a

Generalkommissar der Bundesrepublik Deutschland bei der Weltausstellung Brüssel 1958 (Hg.): Weltausstellung Brüssel 1958 Deutschland (Ausst.-Kat.). O. O.: Selbstverlag 1958.

Generalkommissar der BRD bei der Expo 58 1958b

Generalkommissar der Bundesrepublik Deutschland bei der Weltausstellung Brüssel 1958 (Hg.): Deutschlands Beitrag zur Weltausstellung Brüssel 1958. Ein Bericht. Unter Mitarbeit von Wend Fischer. Düsseldorf: August Bagel 1958.

Generalkommissar der BRD bei der Expo 58 1959

Generalkommissar der Bundesrepublik Deutschland bei der Weltausstellung Brüssel 1958 (Hg.): O. T. [Bildband zu Deutschlands Beitrag zur Weltausstellung Brüssel 1958]. Unter Mitarbeit von Wend Fischer. Düsseldorf: August Bagel 1959.

Gerhard 1990

Gerhard, Ute: Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung. Reinbek bei Hamburg 1990.

Gewobag 1953a

Gewobag: Brief an den Bundesminister für Wohnungsbau. Maschinenschriftliches Dokument, 5.2.1953. Bundesarchiv Koblenz.

Gewobag 1953b

Gewobag: Einladung zur Ausstellungseröffnung Richtig wohnen helfen. Faltblatt, 1953. Bundesarchiv Koblenz.

Giedion 1929

Giedion, Sigfried: Befreites Wohnen. Zürich/Leipzig: Orell Füssli 1929.

Glauning 1995

Glauning, Christine: Planen, Bauen, Wohnen. Zwischen Requirierung und Wiederaufbau. In: Stadt Reutlingen; Schul-, Kultur- und Sportamt/Heimatemuseum und Stadtarchiv (Hg.): Reutlingen 1930–1950. Nationalsozialismus und Nachkriegszeit. Reutlingen: Stadtverwaltung Reutlingen 1995, S. 382–399.

Göderitz 1951

Göderitz: Hausformen und Bauweise. In: Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG (Hg.): Amtlicher Katalog der Constructa Bauausstellung 1951 Hannover. 3. Juli – 12. August. Hannover: Selbstverlag 1951, S. 88–90.

Göderitz/Rainer/Hoffmann 1957

Göderitz, Johannes; Rainer, Roland; Hoffman, Hubert: Die gegliederte und aufgelockerte Stadt. Tübingen: Ernst Wasmuth 1957.

Goldschmit 1959

Goldschmit, Werner: Ein Versuch des Badischen Landesmuseums Karlsruhe. In: werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 4, Jg. 8, 1959, S. 5–6.

Görlinger 1949

Görlinger, Robert: O. T. [Grußwort]. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaustellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949, S. 9.

Gorman-Murray/Cook 2017

Gorman-Murray, Andrew; Cook, Matt (Hg.): Queering the Interior. London: Bloomsbury 2017.

Gramaccini 1998

Gramaccini, Norberto: Die Freuden des privaten Lebens. Das Interieur im historischen Wandel. In: Schulze, Sabine (Hg.): Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998, S. 90–109.

Grawe/Threuter 2000

Grawe, Gabriele D.; Threuter, Christine: Gute Stube, Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat: Bemerkungen zur Architektur, Innenraum-, Objekt- und Produktgestaltung in der deutsch-deutschen Nachkriegszeit vor dem Mauerbau, in: Dies. (Hg.): Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat. Vom Bauhaus zur Produkt- und Objektkultur in den 50ern. Trier/Dresden: Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie Trier/Deutsche Werkstätten Hellerau in Dresden 2000, S. 5–10.

Grdanjski 2007

Grdanjski, Mirjana: „Neues Wohnen“ und „Deutsche Architektur seit 1945“ – Werkbundaustellung Köln 1949. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 237–238.

Grob 2014

Grob, Markus: dächerstreit: flachdach/steildach. Hamburg: adocs 2014.

Grohn 1985

Grohn, Christian: Gustav Hassenpflug. Architektur, Design, Lehre. 1907–1977. Düsseldorf: Edition Marzona 1985.

Günter 2002

Günter, Bettina: Blumenbank und Sammeltassen. Wohnalltag im Wirtschaftswunder zwischen Sparsamkeit und ungeahnten Konsummöglichkeiten. Norderstedt: Books on Demand 2002.

Günter 2009

Günter, Roland: Der Deutsche Werkbund und seine Mitglieder. 1907 bis 2007. Essen: Klartext 2009.

Günther 1994

Günther, Sonja: Die fünfziger Jahre. Innenarchitektur und Wohndesign. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1994.

h. 1954

h., j.: Man kann sich wohlfühlen... ..in der Wohnung von heute – Ausstellung des Deutschen Werkbundes. In: Rhein-Neckar-Zeitung, 16.11.1954, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Habermas 1958

Habermas, Jürgen: Soziologische Notizen zum Verhältnis von Arbeit und Freizeit. In: Funke, Gerhard (Hg.): Konkrete Vernunft. Festschrift für Erich Rothacker. Bonn: Bouvier 1958, S. 219–231.

Hackelsberger 1985

Hackelsberger, Christoph: Die aufgeschobene Moderne. Ein Versuch zur Einordnung der Architektur der Fünfziger Jahre. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 1985.

Hackelsberger 1990

Hackelsberger, Christoph: Hundert Jahre deutsche Wohnmisere, und kein Ende? Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1990.

Haeger 2004

Haeger, Henning: Werkbundkisten. Eine (zu?) frühe Initiative des Landesverbandes Niedersachsen. In: Manske, Beate (Hg.): Wie wohnen. Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 121–125.

Hafner 1993

Hafner, Thomas: Vom Montagehaus zur Wohnscheibe. Entwicklungslinien im deutschen Wohnungsbau. 1945–1970. Basel: Birkhäuser 1993.

Hafner 1996

Hafner, Thomas: Heimstätten. In: Kähler, Gert (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 4: 1918–1945. Reform, Reaktion, Zerstörung. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996, S. 557–597.

Hallerbach 2007

Hallerbach, Leif: Formvorstellungen. Die Ausstellungstätigkeit des deutschen Werkbunds nach 1945. In: Breuer, Gerda (Hg.): Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945. Tübingen: Wasmuth 2007, S. 131–137.

Haraway 1988

Haraway, Donna: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies*, H. 3, Jg. 14, 1988, S. 575–599.

Harbers 1955

Harbers, Guido: Wohnkultur in Ausstellungen des Jahres 1955. In: *Die Bauzeitung*, H. 12, Jg. 60, 1955, S. 491–498.

Harlander 1995

Harlander, Tilman: Zwischen Heimstätte und Wohnmaschine: Wohnungsbau und Wohnungspolitik in der Zeit des Nationalsozialismus. Basel: Birkhäuser 1995.

Harlander 1999

Harlander, Tilman: Wohnen und Stadtentwicklung in der Bundesrepublik. In: Flagge, Ingeborg (Hg.): *Geschichte des Wohnens*. Bd. 5: 1945 bis heute. Aufbau, Neubau, Umbau. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 235–417.

Harlander/Fehl 1986

Harlander, Tilman; Fehl, Gerhard (Hg.): *Hitlers Sozialer Wohnungsbau 1940–45*. Hamburg: Christians 1986.

Härle 1950

Härle, Heinrich: Ein Plakat und eine Ausstellung. In: *Bauen und Wohnen*, H. 1, Jg. 5, 1950, S. 8–11.

Härtel 2016

Härtel, Insa: „Sogar das Bett“ – Verwahrloste Matratzen. Zum Phänomen der Messie-Sendung. In: Nierhaus, Irene; Heinz, Kathrin (Hg.): *Matratze/Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur*. Bielefeld: transcript 2016, S. 183–200.

Hartley 2001

Hartley, John: Die Behausung des Fernsehens. Ein Film, ein Kühlschrank und Sozialdemokratie. In: Adelman, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK 2001, S. 253–280.

Hartmann 2006

Hartmann, Johanna: Hansaviertel und Geschlecht. Zur Konstruktion von Geschlecht in Architektur und Stadtplanung eines beispielgebenden Westberliner Wiederaufbauprojekts. Unveröffentlichte Magistraarbeit, eingereicht an der Humboldt-Universität zu Berlin 2006.

Hartmann 2008

Hartmann, Johanna: „Aber wenn die Frau aus ihren Grenzen tritt, ist es für sie noch viel gefährlicher“ – Geschlechtermodelle für die Stadt von morgen. In: Maechtel, Annette; Peters, Kathrin (Hg.): die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 200–207.

Hartmann 2010

Hartmann, Johanna: Von oben: Ordnungen des Blicks im Ausstellen des Wohnens der 1950er Jahre, in: V Vorarlberger Zeitschrift für Literatur, H. 25, Jg. 12, 2010, 17–24.

Hartmann 2012

Hartmann, Johanna: Figuren der Stadt. Lektüre einer Wohnungsbau-Broschüre, in: NORDIC Stadtmuseum (Hg.): „Hitlerbauten“ in Linz. Wohnsiedlungen zwischen Alltag und Geschichte. 1938 bis zur Gegenwart. Konzeption: Sylvia Necker, Redaktion: Elisabeth Kramer. Salzburg: Anton Pustet 2012, S. 180–196.

Hartmann 2014a

Hartmann, Johanna: How to Set a Table (and Other Things): On the Aesthetics and Politics of a Postwar West German Film about Domestic Work. In: Interiors. Design, Architecture, Culture, H. 2, Jg. 5, 2014, S. 219–237.

Hartmann 2014b

Hartmann, Johanna: Möbel, Pläne, Körper. Lehrstücke des Wohnens in den 1950er Jahren. In: Nierhaus, Irene; Nierhaus, Andreas (Hg.): Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur. Bielefeld: transcript 2014, S. 39–55.

Hartmann 2019

Hartmann, Johanna: Modern Traditions: The Modernist Apartment and the Detached Single-Family House in Early Postwar Conceptions of the Ideal Home in West Germany. In: Cantauw, Christiane; Caplan, Anne; Timm, Elisabeth (Hg.): Housing the Family. Locating the Single-Family Home in Germany. Berlin: jovis 2019, S. 200–217.

Hartmann 2020

Hartmann, Johanna: Schooling the Eye in Modern Home Comforts. Spatial Concepts in the ‘neues wohnen’ (‘new dwelling’) Exhibition of 1949. In: Caramellino, Gaia; Dadour, Stephanie (Hg.): The Housing Project. Discourses, Ideals, Models and Politics in 20th century Exhibitions. Leuven: Leuven University Press 2020, S. 134–157.

Hartmann 1996

Hartmann, Kristiana: Alltagskultur, Alltagsleben, Wohnkultur. In: Kähler, Gert (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 4: 1918–1945. Reform, Reaktion, Zerstörung. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996, S. 183–301.

Hartung 2007

Hartung, Ulrich: Zeitlose Qualität? Zum Weiterwirken des deutschen Werkbunds im „Dritten Reich“, In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 202–205.

Hassenpflug 1951a

Hassenpflug, Gustav: Brief an Deutsche Linoleum-Werke AG. Maschinenschriftliches Dokument, 9.2.1951. Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bestand Deutsche Werkbundausstellung 1951.

Hassenpflug 1951b

Hassenpflug, Gustav: Die Werkbund-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. In: Zeitschrift der Landeskunstschule, H. 2, Jg. 1, 1951, unpaginiert.

Hassenpflug 1951c

Hassenpflug, Gustav: Die Werkbundausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. In: Bauen und Wohnen, H. 8, Jg. 6, 1950, S. 475.

Hassenpflug 1951d

Hassenpflug, Gustav: Werkbund-Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe. Maschinenschriftliches Dokument, 21.4.1951. Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bestand Deutsche Werkbundausstellung 1951.

Hassenpflug 1953

Hassenpflug, Gustav: Das Haus in der Halle. In: Bauwelt, H. 34, Jg. 44, 1953, S. 666–667.

Hassenpflug 1956

Hassenpflug, Gustav: „...innen wie außen“. Zur Eröffnung der Ausstellung des DWB Gruppe Nordwestdeutschland im Hamburger Grindelhochhaus. In: werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 3, Jg. 5, 1956, S. 3.

Hatje 1952

Hatje, Gerd: O. T. [Einleitung]. In: US-Hochkommission für Deutschland/Amt für gemeinsame Sicherheit (Hg.): Wir bauen ein besseres Leben. Eine Ausstellung über die Produktivität der Atlantischen Gemeinschaft auf dem Gebiet des Wohnbedarfs. Stuttgart: Gerd Hatje 1952, S. 3.

Haunfelder/Schollmeier 2004

Haunfelder, Bernd; Schollmeier, Axel: Die fetten Jahre. Münster 1957 bis 1968 in Fotos von Willi Hänscheid. Münster: Aschendorff 2004.

Haupt 1950

Haupt, Otto: Möbel. In: Landesgewerbeamt Stuttgart; Landesgewerbeamt Karlsruhe (Hg.): Gedanken und Bilder zur Ausstellung „Wie wohnen?“ Bautechnik, Möbel, Hausrat. Stuttgart – Karlsruhe 1949–1950, Bearbeitung: Heinz Löffelhardt. Stuttgart: Gerd Hatje 1950 (2. Aufl., ergänzt und neu gestaltet), unpaginiert [S. 16–18].

Hayden 1981

Hayden, Dolores: *The Grand Domestic Revolution. A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*. Cambridge: MIT Press 1981.

HB 1949

HB: Ausstellungen. Frankfurt. In: *Bauen und Wohnen*, H. 11, Jg. 4, 1949, S. 589.

Heindl 2016

Heindl, Gabu: Matrizenbau und Matratzenlage: von Wohnraumspekulation und Obdachlosigkeit. In: Nierhaus, Irene; Heinz, Kathrin (Hg.): *Matratze/Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur*. Bielefeld: transcript 2016, S. 235–248.

Henckels Zwillingswerk 1952

J. A. Henckels Zwillingswerk Solingen: Brief an Kurt Dingelstedt. Maschinenschriftliches Dokument, 27.2.1952. Archiv des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bestand Deutsche Werkbundaussstellung 1951.

Henderson 1996

Henderson, Susan R.: *A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen*. In: Coleman, Debra; Danze, Elizabeth; Henderson, Carol (Hg.): *Architecture and Feminism*. New York: Princeton Architectural Press 1996, S. 221–253.

Hentschel 2001

Hentschel, Linda: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg: Jonas 2001.

Hentschel 2004

Hentschel, Linda: *Die Zimmerreise. Wohnsucht und Bildersucht in der visuellen Kultur der Moderne*. In: Falkenhausen, Susanne von et al. (Hg.): *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*. Marburg: Jonas 2004, S. 111–121.

Herck 2005

Herck, Karina van: „Only Where Comfort Ends Does Humanity Begin“. On the „Coldness“ of Avant-garde Architecture in the Weimar Period. In: Heynen, Hilde; Baydar, Gülsüm (Hg.): *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. London: Routledge 2005, S. 123–144.

Herr 2000

Herr, Ines: Als die Stilfrage zur Moralfrage wurde. Wohnen in der BRD der Nachkriegszeit, In: Grawe, Gabriele D.; Threuter, Christine (Hg.): Gute Form – Neues Heim, Neue Heimat. Vom Bauhaus zur Produkt- und Objektkultur in den 50ern. Trier/Dresden: Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie Trier/Deutsche Werkstätten Hellerau in Dresden 2000, S. 11-22.

Herzog 2005

Herzog, Dagmar: Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Siedler 2005.

Heß 2016

Heß, Regine: Wohnen in der Nachkriegszeit. Einfamilienhäuser von Paul Schneider-Esleben zwischen Tradition und Moderne. In Rudolf Fischer, Tegethoff, Wolf (Hg.): Modern Wohnen. Möbeldesign und Wohnkultur der Moderne. Berlin: Gebr. Mann 2016, S. 443–466.

Heuss 1956

Heuss, Theodor: Was ist Qualität? Auszug aus einer Rede, gehalten in Stuttgart 1951. In: werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, Beilage Rat für Formgebung, H. 4, Jg. 5, 1956, S. 1.

Heymann-Berg 1951a

Heymann-Berg [, Joachim Peter]: Constructa 1951 – Idee und Aufgabe. In: Der Architekt, H. 7, Jg. 4, 1951, S. 9–10.

Heymann-Berg 1951b

Heymann-Berg [, Joachim Peter]: Constructa Bauausstellung Hannover 1951. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 6, Jg. 59, 1951, Fachliche Mitteilungen, S. 33–34.

Heymann-Berg 1951c

Heymann-Berg [, Joachim Peter]: Warum Constructa? In: Bauen und Wohnen, H. 7, Jg. 6, 1951, S. 382–384.

Heynen 2005

Heynen, Hilde: Modernity and Domesticity. Tensions and Contradictions. In: Heynen, Hilde; Baydar, Gülsüm (Hg.): Negotiating Domesticity. Spatial Productions of Gender in Modern Architecture. London: Routledge 2005, S. 1–29.

Heynen/Baydar 2005

Heynen, Hilde; Baydar, Gülsüm (Hg.): Negotiating Domesticity. Spatial Productions of Gender in Modern Architecture. London: Routledge 2005.

Heythum 1957

Heythum, Charlotta: Wohn-Zukunftsträume auf der Interbau Berlin. In: Die Innenarchitektur. Zeitschrift für Ausbau, Einrichtung, Form und Farbe, H. 1, Jg. 5, 1958, S. 445–452.

HFK 1951

HFK: Das Programm der Constructa. In: Bauen und Wohnen, H. 6, Jg. 6, 1951, S. 363.

Hildebrand 2004

Hildebrand, Sonja: „Ich weiß wirklich nicht, warum ich so eine traurige Berühmtheit bin.“ Egon Eiermann in Berlin – Grundlage der Nachkriegskarriere. In: Jaeggi, Annemarie (Hg.): Egon Eiermann (1904–1970). Die Kontinuität der Moderne. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 30–39.

Hildebrand 2007

Hildebrand, Sonja: Die Ausstellung als Erlebnis – „Gebt mir vier Jahre Zeit!“ In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 209–210.

Hiller et al. 2015

Hiller, Christian; Fezer, Jesko, Hirsch, Nikolaus; Kuehn Wilfried; Peleg, Hila (Hg.): Hannes Meyer. Co-op Interieur. Leipzig/Berlin: Spector 2015.

Hilpert 2015

Hilpert, Thilo: Century of Modernity / Das Jahrhundert der Moderne. Architektur und Städtebau. Essays und Texte. Wiesbaden: Springer-Vieweg 2015.

Hirzel 1955

Hirzel, Stephan: Vorwort. In: Seeger, Mia; Hirzel, Stephan; Poverlein; Robert (Hg.): Deutsche Warenkunde. Eine Bildkartei des Deutschen Werkbundes. Herausgegeben mit Unterstützung des Rates für Formgebung, Redaktion Heinz Löffelhardt. Stuttgart: Gerd Hatje 1955–1961, Blatt 3–5. Digitales Faksimile in: Bräuer, Hasso (Hg.): Archiv des deutschen Alltagsdesigns. Warenkunden des 20. Jahrhunderts. Berlin: Directmedia 2002.

Hnilica/Timm 2017

Hnilica, Sonja; Timm, Elisabeth: Das Einfamilienhaus als neue anonyme Architektur. Bestand und Begehren. In: Dies. (Hg.): ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Themenheft Das Einfamilienhaus, H. 1, Jg. 10, 2017, S. 15-28.

Hoene 1950

Hoene, Max: Gegenwartsaufgaben des Werkbundes. Referat, gehalten auf dem Werkbundtag am 28. September 1950 in Ettal. In: Bauen und Wohnen, H. 11, Jg. 5, 1950, S. 645–647.

Hoff 1949

Hoff, August: Vorwort. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949, S. 16.

Hoff/Deutscher Werkbund West-Nord 1949

Hoff, August; Deutscher Werkbund West-Nord: Die neue Wohnung. Werkbund-Ausstellung für Jedermann, Köln 1949. Maschinenschriftliches Dokument aus der Planungsphase, 4.1.1949. Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Hofmann 1957

Hofmann, Herbert: Musterwohnungen in einem Hamburger Wohnblock. Eingerichtet von den Architekten Prof. Gustav Hassenpflug, München, Paul Seitz, Hamburg und Hans Wichers, Hamburg. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 4, Jg. 65, 1957, S. 141–145.

Hofmann 1954

Hofmann, Johanna: Wohnberatungsstelle in Mannheim: Wie richte ich meine Wohnung ein? In: Stuttgarter Zeitung, 13.7.1954, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Hofmann 1958

Hofmann, Johanna: Wohnen in unserer Zeit. Wohnungsgestaltung der Interbau, hg. vom deutschen Werkbund Berlin. Darmstadt: Das Beispiel 1958.

Hofmann 1959

Hofmann, Johanna: Die ständige Ausstellung „WOHNEN“ des Deutschen Werkbundes in Berlin. Ein erster Erfahrungsbericht. In: Kulturarbeit. Monatsschrift für Kultur- und Heimatpflege, H. 2, Jg. 11, 1959, S. 32–33.

Höhns 1983

Höhns, Ulrich: „Neuaufbau“ als Hoffnung, „Wiederaufbau“ als Festschreibung der Misere. Marshallplan und Wohnungsbau in der Bundesrepublik nach dem Kriege. In: Schulz, Bernhard (Hg.): Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955. Berlin/Wien: Medusa 1983, S. 85–104.

Holm 2015

Holm, Christiane: Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert. In: Eibach, Joachim; Schmidt-Voges, Inken (Hg.): Das Haus in der Geschichte Europas. Ein Handbuch. Berlin: De Gruyter Oldenbourg 2015, S. 233–254.

Holtmann 1988

Holtmann, Everhard: Neues Heim in neuer Heimat. Flüchtlingswohnungsbau und westdeutsche Aufbaukultur der beginnenden fünfziger Jahre. In: Schildt, Axel; Sywottek, Arnold (Hg.): Massenwohnung und Eigenheim. Wohnungsbau und Wohnen in der Großstadt seit dem Ersten Weltkrieg. Frankfurt am Main: Campus 1988, S. 360–381.

Horncastle 2019

Horncastle, Mona: Margarete Schütte-Lihotzky: Architektin, Widerstandskämpferin, Aktivistin. Wien: Molden 2019.

Huster 2001

Huster, Gabriele: „Für dich wasch ich perfekt!“ Das Männer- und Frauenbild der Adenauer-Zeit. In: Dies.: Wilde Frische – Zarte Versuchung. Männer- und Frauenbild auf Werbeplakaten der fünfziger bis neunziger Jahre. Marburg: Jonas 2001, S. 23–41.

Institut für Sozialforschung 1955

Instituts für Sozialforschung: Richtig wohnen helfen: 65 voll eingerichtete Gewobag-Wohnungen in Frankfurt ein Jahr nach Einzug der Mieter. Eine Untersuchung des Instituts für Sozialforschung an der Goethe Universität Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Selbstverlag 1955.

Internationale Bauausstellung Berlin GmbH 1957a

Internationale Bauausstellung Berlin GmbH (Hg.): Interbau Berlin 1957. Amtlicher Katalog der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957. Berlin: Graphische Gesellschaft Grunewald 1957.

Internationale Bauausstellung Berlin GmbH 1957b

Internationale Bauausstellung Berlin GmbH 1957 (Hg.): Wegweiser und Führer durch die Interbau (Faltblatt). Berlin 1957.

Internationale Kongresse für Neues Bauen/Städtisches Hochbauamt in Frankfurt am Main 1930

Internationale Kongresse für Neues Bauen; Städtisches Hochbauamt in Frankfurt am Main (Hg.): Die Wohnung für das Existenzminimum. Hundert Grundrisse. Frankfurt am Main: Englert & Schlosser 1930.

Jaeggi 2007

Jaeggi, Annemarie: Werkbund-Ausstellung Paris 1930. Leben im Hochhaus. Berlin: Bauhaus-Archiv 2007.

Jaeggi 2004

Jaeggi, Annemarie (Hg.): Egon Eiermann (1904–1970). Die Kontinuität der Moderne. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004.

Janiszewski 2014

Janiszewski, Bertram: Das alte Hansaviertel – Gestalt und Menschen. Berlin: Pro BUSINESS GmbH 2014.

Jensen 1958

Jensen, Ingeborg: Warum Wohnberatung? In: Wandersleb, Hermann (Hg.): Neuer Wohnbau. Bd. 2: Durchführung von Versuchssiedlungen. Ergebnisse und Erkenntnisse für heute und morgen von ECA bis Interbau. Ravensburg: Otto Maier 1958, S. 69–71.

John/Richter/Schade 2008

John, Jennifer; Richter, Dorothee; Schade, Sigrid: Das Ausstellungsdisplay als bedeutungstiftendes Element. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich: JRP Ringier 2018, S. 17–24.

Junghanns 1982

Junghanns, Kurt: Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt. Berlin-Ost: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1982.

Jungklaus 2008

Jungklaus, Stefan: Werkbundkisten – Erziehung zum vernünftigen Konsumenten. In: Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Hg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag. Leipzig: Koehler & Amelang 2008, S. 126–133.

K. 1957

K., H.: Ausstellung des DWB in Stuttgart. In: werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 11, Jg. 6, 1957, S. 3.

Kähler 1996a

Kähler, Gert (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 4: 1918–1945. Reform, Reaktion, Zerstörung. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996.

Kähler 1996b

Kähler, Gert: Nicht nur Neues Bauen! Stadtbau, Wohnung, Architektur. In: Ders. (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 4: 1918–1945. Reform, Reaktion, Zerstörung. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996, S. 303–452.

Kähler 1997

Kähler, Gert: Wohnung und Moderne. Die Massenwohnung in den zwanziger Jahren. In: Wolkenkuckucksheim, H. 1, Jg. 2, 1997. Online: [https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/971/Kaehler/kaehler\\_t.html](https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/971/Kaehler/kaehler_t.html), 30.9.2020.

Kampffmeyer/Tarnow 1953a

Kampffmeyer, Hans; Tarnow, Reinhold (Hg.): Richtig wohnen helfen. Versuch einer Lösung. Hamburg: Hammonia 1953.

Kampffmeyer/Tarnow 1953b

Kampffmeyer, Hans; Tarnow, Reinhold: Richtig wohnen helfen. Rückblick auf einen Versuch, Ausblick auf kommende Aufgaben. Gemeinnütziges Wohnungswesen, Sonderdruck, H. 5, Jg. 6, 1953.

Kampffmeyer/Tarnow 1955

Kampffmeyer, Hans; Tarnow, Reinhold: Möblierung. Ein paar Hinweise zur Einrichtung Ihrer Wohnung. Hg. vom Gesamtverband Gemeinnütziger Wohnungsunternehmen. Hamburg: Hammonia 1955.

Keim 1999

Keim, Christiane: Die Frau auf der Corbusier Liege. Zur Konstruktion des Künstlersubjekts in Bildern moderner Weiblichkeit und modernen Möbels. In: Bischoff, Cordula; Threuter, Christina (Hg.): Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne. Marburg: Jonas 1999, S. 69–83.

Keim 2012

Keim, Christiane: Performative Räume – Verführerische Bilder – Montierte Blicke. Zur Konstruktion von Geschlecht im Interieur. In: Moebius, Stephan; Prinz, Sophie (Hg.): Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturgeschichte des Designs. Bielefeld: transcript 2012, S. 143–162.

Keim 2015

Keim, Christiane: „Neue Welten der Sichtbarkeit schaffen.“ Der Lehrfilm „Die Frankfurter Küche“ als Teil der medialen Repräsentation des „Neuen Frankfurt“ in den 1920er Jahren. In: Dies.; Schrödl, Barbara (Hg.): Architektur im Film. Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie. Bielefeld: transcript 2015, S. 69–89.

Keim 2016

Keim, Christiane: „Betten und Matratzen an die Sonne“. Die Neue Wohnung und der Normalisierungs- und Sexualisierungsdiskurs in der Weimarer Republik. In: Nierhaus, Irene; Heinz, Kathrin (Hg.): Matratze/Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur. Bielefeld: transcript 2016, S. 205–221.

Kersting 1949

Kersting, Walter M.: Gestaltung der Ware. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949, S. 26–28.

Kirsch 1987

Kirsch, Karin: Die Weißenhofsiedlung. Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ – Stuttgart 1927. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1987.

Kirsch 1993

Kirsch, Karin: Mia Seeger – Ein Leben im Sog der Moderne. In: Knorr, Birgit; Wehling, Rosemarie (Hg.): Frauen im deutschen Südwesten, Schriften zur politischen Landeskunde Baden-Württembergs. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1993, S. 145–151.

Klinger 2014

Klinger, Cornelia: Innerlichkeit und Natur in Walter Benjamins Theorie des Interieurs. In: Eck, Katharina; Schönhagen, Astrid Silvia: (Hg.): Interieur und Bildtapede. Narrative des Wohnens um 1800. Bielefeld: transcript 2014, S. 89–106.

Knubel 1951

Knubel, Alfred: Wohnungsbau als Prüfstein für unser soziales Gewissen. In: Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG (Hg.): Amtlicher Katalog der Constructa Bauausstellung 1951 Hannover. 3. Juli – 12. August. Hannover: Selbstverlag 1951, S. 27–28.

Koch 1949

Koch, Alexander: Möbel und Räume. Stuttgart: Koch 1949.

Koch 1952

Koch, Alexander: Die Wohnung für mich. Stuttgart: Koch 1952.

Koch 1951

Koch, Hans: Stadtkern der Klein- und Mittelstadt. In: Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG (Hg.): Amtlicher Katalog der Constructa Bauausstellung 1951 Hannover. 3. Juli – 12. August. Hannover: Selbstverlag 1951, S. 97–98.

Koch/Tallafuss 2007

Koch, Lars; Tallafuss, Petra: Modernisierung als Amerikanisierung? Anmerkungen zur diskursiven Dynamik einer Analysekatgorie. In: Koch, Lars (Hg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960. Bielefeld: transcript 2007, S. 9–22.

König 1949

König, Heinrich: Werkbund-Ausstellung Köln 1949. Neues Wohnen. In: Bauen und Wohnen, H. 7, Jg. 4, 1949, S. 290–299.

König 1950

König, Heinrich: Ausstellung „Wie wohnen?“ in Stuttgart. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 4, Jg. 58, 1950, S. 75–83.

König 1951

König, Heinrich: Bonn. Ausstellung „So ... wohnen“. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 3, Jg. 59, 1951, S. 18.

König 1952

König, Heinrich: Die Constructa in Hannover 1951. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 1, Jg. 60, 1952, S. 10–23.

König 1953a

König, Heinrich: Ausstellung „Wir bauen ein besseres Leben“. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 3, Jg. 61, 1953, S. 87–91.

König 1953b

König, Heinrich: Die Wohnberatungsstelle in Mannheim. Bauamt und Gemeinderat, Sonderdruck, H. 10, Jg. 26, 1953.

König 1953c

König, Heinrich: Erste Wohnberatungsstelle in Mannheim. In: *werk und zeit*. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. Juli, Jg. 2, S. 3.

König 1953d

König, Heinrich: Faire Chance für neue Möbel. Die erste deutsche Wohnberatungsstelle in Mannheim eröffnet. In: *Die Neue Zeitung*, 6./7. Juni 1953, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim.

König 1954

König, Heinrich: Mannheim, Ausstellung „Küche und Hausrat“. In: *Architektur und Wohnform, Innendekoration*, H. 6, Jg. 62, 1954, S. 41.

Kopietz 2010

Kopietz, Andreas: Alt und gefährlich. In: *Berliner Zeitung*, 9.4.2010.

Kramer 1986

Kramer, Lore: Rationalisierung des Haushaltes und Frauenfrage – Die Frankfurter Küche und zeitgenössische Kritik. In: Höpfner, Rosemarie; Fischer, Volker (Hg.): *Ernst May und das Neue Frankfurt 1925–1930*. Berlin: Ernst & Sohn 1986, S. 77–84.

Krause 2002

Krause, Robin: Die Ausstellung des Deutschen Werkbundes von Walter Gropius im „20<sup>e</sup> Salon des Artistes Décorateurs Français“. In: Ewig, Isabelle; Gaechtgen, Thomas W.; Noell, Matthias (Hg.): *Das Bauhaus und Frankreich 1919–1940 / Le Bauhaus et la France 1919–1940*. Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 275–296.

Kretschmer 1999

Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*. Frankfurt am Main: Campus 1999.

Krohn 2010

Krohn, Carsten (Hg.): *Das ungebaute Berlin. Stadtkonzepte im 20. Jahrhundert*. Berlin: DOM Publishers 2010.

Krummacher 1988

Krummacher, Michael: Sozialer Wohnungsbau in der Bundesrepublik in den fünfziger und sechziger Jahren. In: Schildt, Axel; Sywottek, Arnold (Hg.): *Massenwohnung und Eigenheim. Wohnungsbau und Wohnen in der Großstadt seit dem Ersten Weltkrieg*. Frankfurt am Main: Campus 1988, S. 440–460.

Kuhlmann 2003

Kuhlmann, Dörte: *Raum, Macht & Differenz. Genderstudien in der Architektur*. Wien: edition selene 2003.

Kuhlmann/Jormakka 2002

Kuhlmann, Dörte; Jormakka, Kari (Hg.): *Building Gender. Architektur und Geschlecht*. Wien: edition selene 2002.

Kuhlmann/Hnilica/Jormakka 2003

Kuhlmann, Dörte; Hnilica, Sonja; Jormakka, Kari (Hg.): *Building Power. Architektur, Macht, Gender*. Wien: edition selene 2003.

Kühn 1957

Kühn, Erich: Bekenntnis zur Stadt. In: Internationale Bauausstellung Berlin GmbH (Hg.): *Interbau Berlin 1957. Amtlicher Katalog der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957*. Berlin: Graphische Gesellschaft Grunewald 1957, S. 324–327.

Lampugnani 2010

Lampugnani, Vittorio Magnago: Vergangenheitsbewältigung und Kalter Krieg. Wiederaufbau im geteilten Deutschland. In: Ders.: *Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes*. Berlin: Wagenbach 2010, Bd. 2, S. 613–635.

Lancelle 1951

Lancelle, Annemarie: Zur deutschen Industrie-Ausstellung Berlin. In: *Architektur und Wohnform, Innendekoration*, H. 2, Jg. 59, 1951, S. 9–10.

Lancelle 1954

Lancelle, Annemarie: Gehag und Werkbund Berlin gestalten Wohnungen. In: *Architektur und Wohnform, Innendekoration*, H. 1, Jg. 62, 1954, S. 19–22.

Lancelle 1955

Lancelle, Annemarie (1955): Werkbundkisten für die Berliner Schulen. In: *werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes*, H. 3, Jg. 4, S. 5.

Lancelle 1958a

Lancelle, Annemarie: Bauten, Wohnungen und Kulturelles auf der Interbau, Berlin. Städtebauliche Übersicht. In: *Architektur und Wohnform, Innendekoration*, H. 4, Jg. 66, 1958, S. 137–173.

Lancelle 1958b

Lancelle, Annemarie: Deutscher Werkbund Berlin: Ständige Ausstellung „Wohnen“. In: *Architektur und Wohnform, Innendekoration*, H. 7, Jg. 66, 1958, S. 61–62.

Lancelle 1958c

Lancelle, Annemarie: Einrichten – aber wie? Beratung in der Werkbundaussstellung. In: *Tagesspiegel*, 7.9.1958, unpaginierte Archivalie. Archiv Bundesverband BDA, Berlin

Lancelle 1958d

Lancelle, Annemarie: Ständige Ausstellung „Wohnen“ des DWB Berlin. In: *werk und zeit*. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 11, Jg. 7, 1958, S. 4.

Landesamt für Denkmalpflege Hessen 2017

Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hg.): „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“. Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe. Darmstadt: Konrad Theiss 2017.

Landesdenkmalamt Berlin 2007

Landesdenkmalamt Berlin (Hg.): Das Hansaviertel in Berlin. Bedeutung, Rezeption, Sanierung. Petersberg: Michael Imhof 2007.

Landesgewerbeamt Karlsruhe 1950

Landesgewerbeamt Karlsruhe: Ausstellungseröffnung „Wie wohnen“ in Karlsruhe, Plakatschlag und Bekanntgabe in Ihrer Gemeinde. Maschinenschriftliches Dokument, Schreiben des Landesgewerbeamts an den Bürgermeister, 2.6.1950. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Landesgewerbeamt Stuttgart 1978

Landesgewerbeamt Stuttgart (Hg.): Herbert Hirche. Architektur. Innenraum. Design. 1945–1978. Stuttgart: Selbstverlag 1978.

Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1949a

Landesgewerbeamt Stuttgart; Landesgewerbeamt Karlsruhe: Ausstellung Wie Wohnen. Stuttgart Landesgewerbemuseum. Ausstellerverzeichnis. Broschüre, 1949. Werkbundarchiv Museum der Dinge, Bestand Deutscher Werkbund.

Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1949b

Landesgewerbeamt Stuttgart; Landesgewerbeamt Karlsruhe (Hg.): Gedanken und Bilder zur Ausstellung „Wie wohnen?“. Bautechnik, Möbel, Hausrat. Stuttgart – Karlsruhe 1949–1950. Bearbeitung: Heinz Löffelhardt. Stuttgart: Gerd Hatje 1949.

Landesgewerbeamt Stuttgart/Landesgewerbeamt Karlsruhe 1950

Landesgewerbeamt Stuttgart; Landesgewerbeamt Karlsruhe (Hg.): Gedanken und Bilder zur Ausstellung „Wie wohnen?“. Bautechnik, Möbel, Hausrat. Stuttgart – Karlsruhe 1949–1950. Bearbeitung: Heinz Löffelhardt. Stuttgart: Gerd Hatje 1950 (2. Aufl., ergänzt und neu gestaltet).

Lara-Betancourt/Hardy 2014

Lara-Betancourt, Patricia; Hardy, Emma (Hg.): Interiors. Design, Architecture, Culture. Sonderheft *Seductive Discourses: Design Advice for the Home*, H. 2, Jg. 5, 2014.

Lefebvre 1974

Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*, Paris: Éd. Anthropos 1974.

Leitl 1949a

Leitl, Alfons: Deutsche Architektur seit 1945. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949, S. 36–37.

Leitl 1949b

Leitl, Alfons: Kritik und Selbstbesinnung. Ein Nachwort zur Werkbundaussstellung „Neues Wohnen“ in Köln. In: Baukunst und Werkform, H. 2, Jg. 3, 1949, S. 61.

Liptau 2014

Liptau, Ralf: Häuser im Herbarium. Medien der Architekturvermittlung am Beispiel der Internationalen Bauausstellung 1957. In: wissenderkuenste.de – Onlinepublikation, #3 Entwurf/Modell, 2014, unpaginiert. Online: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/haeuser-im-herbarium-medien-der-architekturvermittlung-am-beispiel-der-internationalen-bauausstellung-1957>, 7.6.2018.

Lohr 2004

Lohr, Rita: Werkbundkisten. In: Manske, Beate (Hg.): Wie wohnen. Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 124–125.

Loreck 2008

Loreck, Hanne: „Denn auch Hygiene ist Ausdruck einer Kulturhöhe“. Überlegungen zu einigen medialen Eigenschaften des Interieurs in den 1950er Jahren. In: Maehtel, Annette; Peters, Kathrin (Hg.): die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 132–143.

Lorey 2007

Lorey, Isabell: Weißsein und Immunisierung. Zur Unterscheidung zwischen Norm und Normalisierung. Online auf der Website des Forschungsprojekts „translate. Beyond Culture: The Politics of Translation“: <https://translate.eipcp.net/strands/03/lorey-strands01de.html>, 10.3.2020.

Lübbert-Griese 1951

Lübbert-Griese, Kaethe: Wohnungen für die berufstätige Frau. In: Niedersächsisches Sozialministerium, Abteilung Aufbau (Hg.): Frau Heim Küche. Constructa Bauausstellung. Interessantes für die Frau. Hannover: Kurt Reich 1951, S. 15–16.

Ludwig 1955

Ludwig, Johannes: Die Ausstellung H55 in Hälsingborg. In: Baumeister, H. 52, Jg. 11, 1955, S. 746.

Lukatis 1995

Lukatis, Christiane: *Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit.* Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 1995.

Lutz 1956

Lutz, Arthur: *Geschmack ist erlernbar. Grundlagen für die Gestaltung von Raum und Fläche.* München: Verlag für Fachschrifftum 1956.

Maechtel/Peters 2008

Maechtel, Annette; Peters, Kathrin (Hg.): *die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin.* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008.

Manske 2004a

Manske, Beate (Hg.): *Wie wohnen. Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004.

Manske 2004b

Manske, Beate: Einführung. In: Dies. (Hg.): *Wie wohnen. Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 6–9.

Massey 2001

Massey, Anne: *This Is Tomorrow.* Ausstellung in der Whitechapel Art Gallery 1956. In: Lichtenstein, Claude; Schregenberger, Thomas (Hg.): *As Found. Die Entdeckung des Gewöhnlichen.* Zürich: Verlag Lars Müller und Museum für Gestaltung 2001, S. 176–179.

Massey/Sparke 2013

Massey, Anne; Spake, Penny (Hg.): *Biography, Identity and the Modern Interior.* London: Routledge 2013.

Massey 1992

Massey, Doreen: *A Place Called Home.* In: *New Formations. A Journal of Culture/Theory/Politics*, H. 17, Jg. 6, 1992, S. 3–15.

Massey 1994

Massey, Doreen: *Space, Place, and Gender.* Minneapolis: University of Minnesota Press 1994.

Massey 2005

Massey, Doreen: *For Space.* London: Sage 2005.

May 1957

May, Ernst: *Wohnungsbau.* In: Elsaesser, Martin; Jaspert, Reinhard: *Handbuch moderner Architektur.* Berlin: Safari-Verlag 1957, S. 115–222.

May 2007

May, Roland: Werkbundsiedlungen, In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 146–147.

McClintock 1995

McClintock, Anne: Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Conquest. London: Routledge 1995.

Meissner 2007

Meissner, Irene: Die gute Form. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 239–240.

Melters/Wagner 2017

Melters, Monika; Wagner, Christoph (Hg.): Die Quadratur des Raumes. Bildmedien der Architektur in Neuzeit und Moderne. Berlin: Gebr. Mann 2017.

Menck 1958

Menck, Clara: Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute. Hg. vom Deutschen Werkbund Düsseldorf. Düsseldorf: L. Schwann 1958.

Meyer/Schulze 1993

Meyer, Sibylle; Schulze, Eva (Hg.): Technisiertes Familienleben. Blick zurück und Blick nach vorn. Berlin: edition sigma 1993.

Meyer, E. 1926

Meyer, Erna: Der neue Haushalt. Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Hausführung. Stuttgart: Franckh'sche Verlagsbuchhandlung 1926.

Meyer, H. 1926

Meyer, Hannes: Die neue Welt. In: Das Werk, H. 7, Jg. 13, 1926, S. 205–224, wiederabgedruckt in: Bauhaus-Archiv Berlin; Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main (Hg.): hannes meyer 1889–1954. architekt urbanist lehrer. Berlin: Ernst & Sohn 1989, S. 70–73.

Meyer-Waldeck 1949

Meyer-Waldeck, Wera: Die Werkbund-Ausstellung „Neues Wohnen“ in Köln 1949. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 6, Jg. 57, 1949, S. 121–128.

Meyer-Waldeck 1950

Meyer-Waldeck, Wera: Die Werkbund-Ausstellung „Neues Wohnen“ Köln 1949 (2. Teil). In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 1, Jg. 58, 1950, S. 18–20.

Miggelbrink 2018

Miggelbrink, Monique: Fernsehen und Wohnkultur. Zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre. Bielefeld: transcript 2018.

Miller Lane 2007

Miller Lane, Barbara (Hg.): *Housing and Dwelling. Perspectives on Modern Domestic Architecture*. London: Routledge 2007.

Miller Lane 1986

Miller Lane, Barbara: *Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1986.

Mingels 2010

Mingels, Pia: Die „Nordische Triennale“ H 55 in Hälsingborg. Der Brückenschlag zur „Interbau“ 1957. In: Breuer, Gerda; Mingels, Pia; Oestereich, Christopher (Hg.): *Hans Schwippert 1899–1973. Moderation des Wiederaufbaus*. Berlin: Jovis 2010, S. 342–344.

Moeller 2007

Moeller, Gisela: Die Musterwohnungen auf der Interbau Berlin 1957. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*. München: Prestel 2007, S. 247–248.

Moeller 1997

Moeller, Robert G.: *Reconstructing the Family in Reconstruction Germany. Women and Social Policy in the Federal Republic, 1949–1955*. In: Ders. (Hg.): *West Germany under Construction. Politics, Society, and Culture in the Adenauer Era*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1997, S. 109–134.

Morley 2000

Morley, David: *Home Territories. Media, Mobility and Identity*. London: Routledge 2000.

Moser/Giedion 1979

Moser, Karl; Giedion, Siegfried: Das Programm des 2. Kongresses. In: Steinmann, Martin (Hg.): *CIAM. Internationale Kongresse für Neues Bauen. Dokumente 1928–1939*. Basel: Birkhäuser 1979.

Müller 1951

Müller, Margarete: Einführung. In: Niedersächsisches Sozialministerium, Abteilung Aufbau (Hg.): *Frau Heim Küche. Constructa Bauausstellung. Interessantes für die Frau*. Hannover: Kurt Reich 1951, S. 3.

Mulvey 1980

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowski, Gisli; Sander, Helke; Gorsen, Peter (Hg.): *Frauen in der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, Bd. 1, S. 30–46.

Mundt 1993

Mundt, Barbara: Interieurs in Deutschland 1945–1960. In: Mundt, Barbara; Netzer, Susanne; Hettler, Ines (Hg.): *Interieur + Design in Deutschland. 1945–1960*. Berlin: Kunstgewerbemuseum 1993, S. 11–26.

Muthesius 2009

Muthesius, Stefan: *The Poetic Home. Designing the 19th-Century Domestic Interior*. London: Thames & Hudson 2009.

Muttenthaler/Wonisch 2006

Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript 2006.

Necker 2010

Necker, Sylvia: Hans und Wassili Luckard: *Rund um den Zoo 1948*. In: Krohn, Carsten (Hg.): *Das ungebaute Berlin. Stadtkonzepte im 20. Jahrhundert*. Berlin: DOM Publishers 2010, S. 128–130.

Necker 2012

Necker, Sylvia: *Konstanty Gutschow 1902–1978. Modernes Denken und volksgemeinschaftliche Utopie eines Architekten*. Hamburg/München: Dölling und Galitz 2012.

Nerdinger 2007

Nerdinger, Winfried (Hg.): *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*. München: Prestel 2007.

Neufert 2012

Neufert, Ernst: *Bauentwurfslehre*. Wiesbaden: Springer-Vieweg 2012 (40. Auflage).

Niedersächsisches Sozialministerium 1951

Niedersächsisches Sozialministerium, Abteilung Aufbau (Hg.): *Frau Heim Küche. Constructa Bauausstellung. Interessantes für die Frau*. Hannover: Kurt Reich 1951.

Niehuss 1998

Niehuss, Merith: *Kontinuität und Wandel der Familie in den 50er Jahren*. In: Schildt, Axel; Sywottek, Arnold (Hg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*. Bonn: Dietz 1998, S. 316–334.

Niehuss 2001

Niehuss, Merith: *Familie, Frau und Gesellschaft. Studien zur Strukturgeschichte der Familie in Westdeutschland 1945–1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

Niemeyer 1951

Niemeyer, Reinhold: *Zweck und Ziele der Landesplanung und ihre Behandlung auf der Constructa*. In: *Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG (Hg.): Amtlicher Katalog der Constructa Bauausstellung 1951 Hannover*. 3. Juli – 12. August. Hannover: Selbstverlag 1951, S. 49–52.

Nierhaus 1993

Nierhaus, Irene: Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre. Wien: Böhlau 1993.

Nierhaus 1999

Nierhaus, Irene: Arch<sup>6</sup>. Raum, Geschlecht, Architektur. Wien: Sonderzahl 1999.

Nierhaus 2001

Nierhaus, Irene: Munitionen des Hauses. Zur Diskursivierung der Grenzen des Privaten. In: Bolterauer, Alice; Wiltchnigg, Elfriede (Hg.): Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne. Wien: Passagen 2001, S. 199–211.

Nierhaus 2002

Nierhaus, Irene: Big Scale. Zum Dispositiv von superlativem Blick und großem Raum. In: Dies.; Konecny, Felicitas (Hg.): räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur. Wien: edition selene 2002, S. 117–143.

Nierhaus 2004

Nierhaus, Irene: WAND/SCHIRM/BILD. Zur Bildräumlichkeit der Moderne. In: Falkenhausen, Susanne von et al. (Hg.): Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002. Marburg: Jonas 2004, S. 122–132.

Nierhaus 2006

Nierhaus, Irene: Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter. In: Kittlausz, Viktor; Pauleit, Winfried (Hg.): Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung. Bielefeld: transcript 2006, S. 55–72.

Nierhaus 2008

Nierhaus, Irene: Grün/Plan. Landschaft und Re-Territorialisierung im Wohnbau des Wiederaufbaus. In: Maechtel, Annette; Peters, Kathrin (Hg.): die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 66–77.

Nierhaus 2010

Nierhaus, Irene: Landschaftlichkeiten. Grundierungen von Beziehungsräumen. In: Nierhaus, Irene; Hoenes, Josch; Urban, Annette (Hg.): Landschaftlichkeit. Forschungsansätze zwischen Kunst, Architektur und Theorie. Berlin: Reimer 2010, S. 21–37.

Nierhaus et al. 2016

Nierhaus, Irene; Heinz, Kathrin; Eck, Katharina; Hartmann, Johanna: Zum Buch. In: Nierhaus, Irene; Heinz, Kathrin (Hg.): Matratze/Matrize. Möblierung von Subjekt und Gesellschaft. Konzepte in Kunst und Architektur. Bielefeld: transcript 2016, S. 57–70.

Nierhaus/Heinz/Umbach 2021

Nierhaus, Irene; Heinz, Kathrin; Umbach, Rosanna (Hg.): WohnSeiten  
Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften. Bielefeld: transcript 2021.

Nierhaus/Hoernes/Urban 2010

Nierhaus, Irene; Hoernes, Josch; Urban, Annette: Einleitung. Landschaft –  
Landschaftlichkeit. Transformationen eines kulturellen Raumkonzepts. In: Dies.  
(Hg.): Landschaftlichkeit. Forschungsansätze zwischen Kunst, Architektur und  
Theorie. Berlin: Reimer 2010, S. 9–19.

Nierhaus/Nierhaus 2014

Nierhaus, Irene; Nierhaus, Andreas: Wohnen Zeigen. Schau\_Plätze des  
Wohnwissens. In: Dies. (Hg.): Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des  
Wohnens in Architektur und visueller Kultur. Bielefeld: transcript 2014, S. 9–35.

Nölting 1949

Nölting, Erik: O. T. [Grußwort]. In: Deutscher Werkbund (Hg.):  
Werkbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-  
Kat.). Köln: Lang 1949, S.15.

O. 1950

O.: Schönes Wohnen in kleinen Räumen. Ausstellung „Wohnen“ des Deutschen  
Werkbundes. In: Allgemeine Zeitung, 30.8.1950, unpaginierte Archivalie.  
Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

O. V. 1941

O. V.: Ein Berghaus der SS: Innenausbau von der Firma „Die Einrichtung“,  
Architekt Otto Beringer – München. In: Innendekoration, H. 4, Jg. 52, 1941,  
S. 123–128.

O. V. 1949a

O. V.: Ausstellungen. Reutlingen. In: Bauen und Wohnen, H. 8, Jg. 4, 1949, S. 402.

O. V. 1949b

O. V.: Ausstellungen. Stuttgart. In: Bauen und Wohnen, H. 11, Jg. 4, 1949, S. 589.

O. V. 1949c

O. V.: Köln. Werkbund-Ausstellung „Neues Wohnen“. In: Architektur und  
Wohnform, Innendekoration, H. 5, Jg. 57, 1949, S. 4.

O. V. 1949d

O. V.: Standardschau des Werkbundes. In: Deutscher Werkbund (Hg.):  
Werbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-  
Kat.). Köln: Lang 1949, S. 51.

O. V. 1949e

O. V.: Werkbundaussstellung für Jedermann, Köln 1949. In: Bauen und Wohnen,  
H. 3, Jg. 4, 1949, S. 144.

O. V. 1950a

O. V.: Amerika zu Hause. Zur Erinnerung an die Deutsche Industrieausstellung Berlin 1950 (Ausst.-Kat.). Berlin: [Verlag unbekannt] 1950, unpaginiert.

O. V. 1950b

O. V.: Ausstellung „Wie wohnen“ in Stuttgart. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 1, Jg. 58, 1950, S. 11.

O. V. 1950c

O. V.: Essen. Sommer-Ausstellung „Die Wohnung“. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 5, Jg. 58, 1950, S. 27.

O. V. 1950d

O. V.: Hamburg. WK-Sozialwerk-Möbel-Ausstellung „Schöner wohnen – froher leben“. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 5, Jg. 58, 1950, S. 28.

O. V. 1950e

O. V.: Karlsruhe. Ausstellung „Wie wohnen“. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 6, Jg. 58, 1950, S. 33.

O. V. 1950f

O. V.: Reutlingen. Ausstellung Bauen und Wohnen. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 10, Jg. 58, 1950, S. 4.

O. V. 1950g

O. V.: Schöner wohnen – froher leben. Bewegungsfreiheit auf kleinstem Raum. In: Die Zeit, 20.4.1950. Online: <http://www.zeit.de/1950/16/schoener-wohnen-froher-leben>, 12.9.2020.

O. V. 1950h

O. V.: „Schöner wohnen – froher leben“. Zwei anregende und beglückende Ausstellungen zeitgemäßer Wohnkultur, in: Münstersche Zeitung, 11.5.1950, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

O. V. 1951

O. V.: Hinweis der Kunsthalle Mannheim an Dr. Passarge. Maschinenschriftliches Dokument, 1951. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kunsthalle.

O. V. 1952

O. V.: Die Leute rühren. In: Der Spiegel, 23.07.1952, S. 28.

O. V. 1953a

O. V.: Deutscher Werkbund eröffnet Ausstellungsraum in N 1, 21. In: Amtsblatt, 20.3.1953, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

O. V. 1953b

O. V.: Es wirken mit: WKS-Möbel. In: Besser Wohnen. Schriften für Wohnkultur und Heimgestaltung, H. 1, Jg. 1, 1953, S. 20.

O. V. 1953c

O. V.: Möbliertes Fräulein sucht... In: Besser Wohnen. Schriften für Wohnkultur und Heimgestaltung, H. 1, Jg. 1, 1953, S. 9–11.

O. V. 1953d

O. V.: O. T. [Editorial]. In: Besser Wohnen. Schriften für Wohnkultur und Heimgestaltung, H. 1, Jg. 1, 1953, S. 2.

O. V. 1954a

O. V.: „Die Wohnung von heute“. Schönes Beispiel in der Wohnberatungsstelle des Werkbundes. In: Allgemeine Zeitung, 16.11.1954, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

O. V. 1954b

O. V.: Modernes Wohnen mit kleinem Aufwand. Neue Ausstellung des Deutschen Werkbundes und der Kunsthalle. In: Mannheimer Morgen, 16.11.1954, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

O. V. 1955a

O. V.: Bericht über die Teilnahme Deutschlands an der Ausstellung „H 55“ in Hälsingborg 1955. Maschinenschriftliches Dokument, 1955. Stadtarchiv Stuttgart.

O. V. 1955b

O. V.: Der Wohnberatungsdienst in Hamburg. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 3, Jg. 62, 1955, S. 21–22.

O. V. 1957a

O. V.: Für Berlin geplant? In: Bauwelt, H. 37, Jg. 48, 1957, S. 977–981.

O. V. 1957b

O. V.: Internationale Bauausstellung Berlin 1957. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 5, Jg. 65, 1957, S. 153–171.

O. V. 1958a

O. V.: Ausstellung „Wohnen“ des deutschen Werkbundes Berlin. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 5, Jg. 66, 1958, S. 51–52.

O. V. 1958b

O. V.: 10 Jahre Forschungsgemeinschaft Bauen und Wohnen, Stuttgart. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 4, Jg. 66, 1958, S. 48.

Ochs 2018

Ochs, Amelie: Die gute Gegenwart. Ein Bilderbuch des Deutschen Werkbundes für junge Leute (1958) von Clara Menck. Unveröffentlichte Masterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2018.

Oestereich 2000a

Oestereich, Christopher: Der Werkbund im Rheinland. In: Breuer, Dieter; Cepl-Kaufmann, Gertrude (Hg.): Öffentlichkeit der Moderne. Die Moderne in der Öffentlichkeit. Das Rheinland 1945–1955. Essen: Klartext 2000, S. 431–443.

Oestereich 2000b

Oestereich, Christopher: „Gute Form“ im Wiederaufbau. Zur Geschichte der Produktgestaltung in Westdeutschland nach 1945. Berlin: Lukas-Verlag 2000.

Oestereich 2000c

Oestereich, Christopher: „Neues Wohnen“. Die Kölner Werkbundaussstellung von 1949. In: Geschichte im Westen, H. 15, Jg. 15, 2000, S. 49–65. Online: [http://www.brauweiler-kreis.de/wp-content/uploads/GiW/GiW2000\\_1/GiW\\_2000\\_1\\_OESTERREICH\\_WOHNEN.pdf](http://www.brauweiler-kreis.de/wp-content/uploads/GiW/GiW2000_1/GiW_2000_1_OESTERREICH_WOHNEN.pdf), 19.2.2020.

Oestereich 2000d

Oestereich, Christopher: Umstrittene Selbstdarstellung. Der deutsche Beitrag auf der Weltausstellung in Brüssel 1958. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, H. 1, Jg. 48, 2000, S. 127–153.

Oestereich 2007a

Oestereich, Christopher: „Bilanz für eine menschliche Welt“. Der Werkbund und die Weltausstellung in Brüssel 1958. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 248–250.

Oestereich 2007b

Oestereich, Christopher: Kleine Siege. Der Werkbund im Wiederaufbau. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 230–233.

Oestereich 2007c

Oestereich, Christopher: NetzWerkBund – DWB und Gestaltungspolitik im Wiederaufbau. In: Breuer, Gerda (Hg.): Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945. Tübingen: Wasmuth 2007, S. 90–99.

Office of the US High Commissioner for Germany 1949

Office of the US High Commissioner for Germany 1949 (Hg.): Information Bulletin. Monthly Magazine of the Office of US High Commissioner for Germany, Dezember 1949. Online: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/History/History-idx?type=header&id=History.omg1949Dec&isize=text>, 27.3.2020.

D’Ortschy 1956

D’Ortschy, Brigitte: Wohnberatung. In: werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, Beilage Rat für Formgebung, H. 4, Jg. 5, 1956, S. 7.

Oswin 1957

Oswin [Meichsner, Oswald]: Die Stadt von Morgen. Karikaturensammlung. Berlin: [Verlag unbekannt] 1957, unpaginiert.

Otto 1957a

Otto, Karl: Entwicklungen, Beispiele, Forderungen für die Stadt von morgen. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 4, Jg. 65, 1957, S. 20.

Otto 1957b

Otto, Karl: Idee und Ziel der Ausstellungsabteilung „Die Stadt von morgen“. In: Internationale Bauausstellung Berlin GmbH (Hg.): Interbau Berlin 1957. Amtlicher Katalog der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957. Berlin: Graphische Gesellschaft Grunewald 1957, S. 35–36.

Otto 1959

Otto, Karl: die stadt von morgen. Gegenwartsprobleme für alle. Berlin: Gebr. Mann 1959.

Pahl-Weber 1983

Pahl-Weber, Elke: Im fließenden Raum. Wohnungsgrundrisse nach 1945. In: Schulz, Bernhard (Hg.): Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955. Berlin/Wien: Medusa 1983, S. 105–123.

Palma/Periton/Lathouri 2009

Palma, Vittoria Di; Periton, Diana; Lathouri, Marina (Hg.): Intimate Metropolis. Urban Subjects in the Modern City. London: Routledge 2009.

Passarge 1950

Passarge, Walter: Ausstellung des Deutschen Werkbundes Württemberg-Baden. Maschinenschriftliches Dokument, 23.8.1950. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Pehnt 1997

Pehnt, Wolfgang: Rudolf Schwarz 1897–1961. Architekt einer anderen Moderne. Werkverzeichnis. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997.

Pence/Betts 2008

Pence, Katherine; Betts, Paul (Hg.): Socialist Modern: East German Everyday Culture and Politics. Ann Arbor: University of Michigan Press 2008.

Pepchinski 2007

Pepchinski, Mary: Feminist Space. Exhibitions and Discourses between Philadelphia and Berlin, 1865–1912. Weimar: VdG 2007.

Peters 2008

Peters, Kathrin: Verkehr und Verführung. Vom Leben der Städte um 1960. In: Maechtel, Annette; Peters, Kathrin (Hg.): die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 174–185.

Peters 2010

Peters, Kathrin: Vom Leben der Städte um 1960. In: Nierhaus, Irene; Hoenes, Josch; Urban, Annette (Hg.): Landschaftlichkeit. Forschungsansätze zwischen Kunst, Architektur und Theorie. Berlin: Reimer 2010, S. 81–90.

Peters 2011

Peters, Kathrin: Spezifik Allerorten. Zur medienwissenschaftlichen Stadtforschung. In: zfm Zeitschrift für Medienwissenschaft, H. 1, Jg. 3, 2011, S. 193–197.

Pfister 1949

Pfister, Rudolf: So wohnt Amerika. Eine Betrachtung über das Fertighaus. In: Baumeister, H. 10, Jg. 48, 1949, S. 509.

Pflüger 1949

Pflüger, Albert: O. T. In: Landesgewerbeamt Stuttgart; Landesgewerbeamt Karlsruhe (Hg.): Gedanken und Bilder zur Ausstellung „Wie wohnen?“. Bautechnik, Möbel, Hausrat. Stuttgart – Karlsruhe 1949–1950. Bearbeitung: Heinz Löffelhardt. Stuttgart: Gerd Hatje 1949, unpaginiert [S. 5–7].

Pilkey et al. 2017

Pilkey, Brent; Scicluna, Rachael M.; Campkin, Ben; Penner, Barbara (Hg.): Sexuality and Gender at Home. London: Bloomsbury 2017.

Pisani 2014

Pisani, Salvatore: Ich-Architektur. Das Haus als gelebte Vita und Alter Ego. In: Pisani, Salvatore; Oy-Marra, Elisabeth (Hg.): Ein Haus wie Ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne. Bielefeld: transcript 2014, S. 9–39.

Pisani/Oy-Marra 2014

Pisani, Salvatore; Oy-Marra, Elisabeth (Hg.): Ein Haus wie Ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne. Bielefeld: transcript 2014.

Plarre 2001

Plarre, Stefanie: Die Kochenhofsiedlung – Das Gegenmodell zur Weißenhofsiedlung. Paul Schmitthenners Siedlungsprojekt in Stuttgart von 1927 bis 1933. Stuttgart: Hohenheim Verlag 2001.

Pokorny 2003

Pokorny, Rita: Die Rationalisierungsexpertin Irene M. Witte (1894–1976). Biografie einer Grenzgängerin. Dissertation, Technische Universität Berlin 2003. Online: <http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-677>, 30.9.2020.

Pollak 2004

Pollak, Sabine: Leere Räume. Weiblichkeit und Wohnen in der Moderne. Wien: Sonderzahl 2004.

Pollak 2005

Pollak, Sabine: Erlerntes Glück im Wohnen. Die Vermittlung einer neuen Wohnkultur der 1950er Jahre aus genderspezifischer Sicht. In: Land Oberösterreich/Oberösterreichische Landesmuseen (Hg.): Wie wir wohn(t)en. Alltagskultur seit 1945. Weitra: Publication PN<sup>o</sup>1 Bibliothek der Provinz 2005, S. 29–44.

Posener 1978

Posener, Julius: Zwischen Kunst und Industrie: der Deutsche Werkbund. In: Burckhardt, Lucius (Hg.): Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1978, S. 7–15.

Pottgiesser et al. 2007

Pottgiesser, Uta; Kessler, Thomas; Breuer, Jörg; Wriedt, Verena: Architektur- und Plandarstellung. Paderborn: Wilhelm Fink 2007.

Poussin 2013

Poussin, Frédéric: The Aerial View and the Grands Ensembles. In: Dorrian, Mark; Poussin, Frédéric (Hg.): Seeing from Above. The Aerial View in Visual Culture. London: Tauris 2013, S. 249–276.

Preciado 2012

Preciado, Paul B. [ehemals Beatriz]: Pornotopia. Architektur, Sexualität und Multimedia im „Playboy“. Berlin: Wagenbach 2012.

Prost 1993

Prost, Antoine: Grenzen und Zonen des Privaten, in: Prost, Antoine; Vincent, Gérard (Hg.): Geschichte des Privaten Lebens. Bd. 5: Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 15–151.

Pütz 1950a

Pütz, Friedrich: Ausstellung und Öffentlichkeit. In: Bauen und Wohnen, H. 1, Jg. 5, 1950, S. 2–7.

Pütz 1950b

Pütz, Friedrich: „Die Wohnung“ – sozial gesehen. Anmerkung zur Essener Ausstellung Juli 1950. In: Bauen und Wohnen, H. 8, Jg. 5, 1950, S. 449–453.

Pütz 1951

Pütz, Friedrich: Eindrücke von der Constructa. In: Bauen und Wohnen, H. 8, Jg. 6, 1951, S. 465–471.

Rat für Formgebung o. J. [1953]

Rat für Formgebung: Rat für Formgebung. Stiftung zur Förderung der Formgestaltung. Broschüre, o. J. [1953]. Bundesarchiv Koblenz.

Rat für Formgebung 1955a

Rat für Formgebung: Auszugsweise Abschrift aus dem Protokoll des Rates für Formgebung. Maschinenschriftliches Dokument, 2.3.1955. Bundesarchiv Koblenz.

Rat für Formgebung 1955b

Rat für Formgebung (Hg.): Deutsche Wohnung. Ausstellung Hälsingborg H 55 (Ausst.-Kat.). Stuttgart: Hatje 1955, unpaginiert.

Rat für Formgebung 1956a

Rat für Formgebung: Beilage der werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 4, Jg. 5, 1956.

Rat für Formgebung 1956b

Rat für Formgebung: Die deutsche Beteiligung an der internationalen Ausstellung für Wohnkultur „H55“ in Hälsingborg. In: werk und zeit. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, Beilage Rat für Formgebung, H. 4, Jg. 5, 1956, S. 6–7.

Reed 1996

Reed, Christopher: Not At Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture. London: Thames and Hudson 1996.

Reid 2008

Reid, Susan E.: „Our Kitchen is Just as Good“. Soviet Responses to the American National Exhibition in Moscow, 1959. In: Crowley, David; Pavitt, Jane (Hg.): Cold War Modern. Design 1945–1970. London: V&A 2008, S. 154–161.

Rendell/Penner/Borden 2000

Rendell, Jane; Penner, Barbara; Borden, Iain (Hg.): Gender Space Architecture. An Interdisciplinary Introduction. London: Routledge 2000.

Reulecke 1997

Reulecke, Jürgen (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 3: 1800–1918. Das bürgerliche Zeitalter. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1997.

Reuss o. J.

Reuss, Karl: Von der Königlichen Centralstelle für Gewerbe und Handel zum Haus der Wirtschaft. In: Landesgewerbeamt Baden-Württemberg et al. (Hg.): Haus der Wirtschaft. Stuttgart: Selbstverlag o. J., S. 13–22.

Rezepa-Zabel 2008

Rezepa-Zabel, Heide: Warenbuch und Warenkunden. In: Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Hg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag. Leipzig: Koehler & Amelang 2008, S. 100–109.

Rice 2007

Rice, Charles: *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*. London: Routledge 2007.

Richter 1951

Richter, Gerda: *Constructa erwartet: Das Urteil der Frauen. Keine Angst vor dem Baufeld der Zukunftswünsche*. In: *Hannoversche Presse*, 7.7.1951, unpaginierte Archivalie. Archiv Bundesverband BDA, Berlin.

Riedel 2018

Riedel, Anna-Katharina: *Schöner Wohnen (sollen) – Optimierung als Subjektivierungsweise auf den Titelblättern der Schöner Wohnen in den 1980er- und 1990er-Jahren*. In: Eck, Katharina; Heinz, Kathrin; Nierhaus, Irene (Hg.): *Seitenweise Wohnen. Mediale Einschreibungen. FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, H. 64, Jg. 22, 2018, S. 29-43.

Riemann 2006

Riemann, Xenia: *Die „Gute Form“ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen deutschen Designs zwischen 1930 und 1960*. In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, H. 1, Jg. 34, 2006, S. 52–62.

Rilke 1996a

Rilke, Rainer Maria: *Des Armen Haus ist wie ein Altarschrein [1903]*. In: *Ders: Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1996, S. 249.

Rilke 1996b

Rilke, Rainer Maria: *Herbsttag [1902]*. In: *Ders: Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 1: Gedichte 1895 bis 1910*, hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1996, S. 281.

rob 1953

rob: *Dauerausstellung „Möbel und Hausrat“ ab Samstag. Das Praktische und Schöne in neuen Formen*. In: *Mannheimer Morgen*, 20.3.1953, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim. Bestand Kulturamt.

Rodenstein 1988

Rodenstein, Marianne: *„Mehr Licht, mehr Luft“*. Gesundheitskonzepte im Städtebau seit 1750. Frankfurt am Main/New York: Campus 1988.

Rogoff 2000

Rogoff, Irit: *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. London: Routledge 2000.

Roh 1954

Roh, Juliane: *Die moderne Wohnung*. Darmstadt: Schneekluth 1954.

Roh 1959

Roh, Juliane: Musterkästen der Neuen Sammlung München. In: *werk und zeit*. Monatsschrift des Deutschen Werkbundes, H. 4, Jg. 8, 1959, S. 4.

Rohde 2014

Rohde, Theres Sophie: Auf den Spuren der „Wohnlichkeits-Attrappen“ in Hand- und Warenbüchern sowie in Bauausstellungen der 1920er und 1930er Jahren. In: Nierhaus, Irene; Nierhaus, Andreas (Hg.): *Wohnen Zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur*. Bielefeld: transcript 2014, S. 323–337.

Rossberg 2011

Rossberg, Anne-Kathrin: Wie Frauen Zimmer wurden. Zur Wohnkultur im 18. und 19. Jahrhundert. In: Hackenschmidt, Sebastian; Engelhorn, Klaus: *Möbel als Medien. Beiträge zur einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld: transcript 2011, S. 143–153.

Rössler 2001

Rössler, Beate: *Der Wert des Privaten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Rossow 1957

Rossow, Walter: Städtebau und Landschaft. In: Internationale Bauausstellung Berlin GmbH (Hg.): *Interbau Berlin 1957. Amtlicher Katalog der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957*. Berlin: Graphische Gesellschaft Grunewald 1957, S. 331–334.

Rüb 2015

Rüb, Christine: Le Corbusier & Pierre Jeanneret: Pavillon des Temps Nouveaux. In: *Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, H. 4, Jg. 48, 2015, S. 44–47.

R. W. 1951

R.W.: „Bilder von der Constructa, Hannover“. In: *Neue Bauwelt*, H. 29, Jg. 6, 1951, S. 113–119.

Ryan 1997

Ryan, Deborah: *Ideal Home Through the 20th Century: Daily Mail Ideal Home Exhibition*. London: Hazar Publishing 1997.

Rykwert 2005

Rykwert, Joseph: *Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier*. Berlin: Gebr. Mann 2005.

Sachsse 1997

Sachsse, Rolf: *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*. Wiesbaden/Braunschweig: Vieweg 1997.

Saldern 1995

Saldern, Adelheid von: Häuserleben. Zur Geschichte städtischen Arbeiterwohnens vom Kaiserreich bis heute. Bonn: Dietz 1995.

Saldern 1996

Saldern, Adelheid von: Gesellschaft und Lebensgestaltung. Sozialkulturelle Streiflichter. In: Kähler, Gert (Hg.): Geschichte des Wohnens. Bd. 4: 1918–1945. Reform, Reaktion, Zerstörung. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996, S. 45–181.

Sch. 1950

Sch.: So wohnt Amerika. Eine Ausstellung in Frankfurt/M. 30. Juli – 21. August. In: Architektur und Wohnform, Innendekoration, H. 1, Jg. 58, 1950, S. 3.

Schade/Wenk 2011

Schade, Sigrid; Wenk, Silke: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld: transcript 2011.

Schäfer 1998

Schäfer, Erich: Einblicke, Aussichten, Träume. Fenster im Innenleben. In: Schulze, Sabine (Hg.): Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998, S. 140–149.

Schäfers 2001

Schäfers, Stefanie: Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung „Schaffendes Volk“, Düsseldorf 1937. Quellen und Forschungen zur Geschichte des Niederrheins. Düsseldorf: Droste 2001.

Schäfers 2007

Schäfers, Stefanie: Die Reichsausstellung „Schaffendes Volk“, Düsseldorf 1937. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 211–212.

Schalfejew 1949

Schalfejew, Eduard: O. T. [Grußwort]. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949, S. 13.

Schelsky 1953

Schelsky, Helmut: Wandlungen der deutschen Familie in der Gegenwart. Darstellung und Deutung einer empirisch-soziologischen Tatbestandsaufnahme. Dortmund: Ardey 1953.

Schildt 1988

Schildt, Axel: Die Grindelhochhäuser. Eine Sozialgeschichte der ersten deutschen Wohnhochhausanlage Hamburg-Grindelberg 1945–1956. Hamburg: Christians 1988.

Schildt 1995

Schildt, Axel: Moderne Zeiten. Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre. Hamburg: Christians 1995.

Schildt 1998a

Schildt, Axel: Der Beginn des Fernsehzeitalters. Ein neues Massenmedium setzt sich durch. In: Schildt, Axel; Sywottek, Arnold (Hg.): Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre. Bonn: Dietz 1998, S. 477–492.

Schildt 1998b

Schildt, Axel: Wohnungspolitik. In: Hockerts, Hans Gunter (Hg.): Drei Wege deutscher Sozialstaatlichkeit. NS-Diktatur, Bundesrepublik und DDR im Vergleich. München: R. Oldenbourg 1998, S. 151–189.

Schildt 2001

Schildt, Axel: Bürgerliche Gesellschaft und kleinbürgerliche Geborgenheit – zur Mentalität im westdeutschen Wiederaufbau der 50er Jahre. In: Althaus, Thomas (Hg.): Kleinbürger. Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewußtseins. Tübingen: Attempto 2001, S. 295–312.

Schildt 2007a

Schildt, Axel: Die Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989/90. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2007.

Schildt 2007b

Schildt, Axel: Zur sogenannten Amerikanisierung in der frühen Bundesrepublik – einige Differenzierungen. In: Koch, Lars (Hg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960. Bielefeld: transcript 2007, S. 23–44.

Schildt/Siegfried 2009

Schildt, Axel; Siegfried, Detlef: Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik – 1945 bis zur Gegenwart. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2009.

Schissler 2001

Schissler, Hanna (Hg.): The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949–1968. Princeton/Oxford: Princeton University Press 2001.

Schl. 1950

Schl.: Schöner wohnen – froher leben. Bewegungsfreiheit auf kleinstem Raum. In: Die Zeit, 20.4.1950, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Schmidt 2007

Schmidt, Dietrich W.: Das Phantom der Werkbundsiedlung „Deutsches Holz“ am Kochenhof 1932/33. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 207–209.

Schmidt 1955

Schmidt, Doris: Vom Grundriss zum Essbesteck. Die Arbeit der Mannheimer Wohnberatung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.6.1955, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Schmidt 1951

Schmidt, Josef: Nach zwanzig Jahren wieder deutsche Bauausstellung. In: Stuttgarter Nachrichten, 4.6.1951, unpaginierte Archivalie. Archiv Bundesverband BDA, Berlin.

Schmidt 1948

Schmidt, Walther: Unser Bild vom Leben und der Aufbau unserer Städte. Vortrag im Deutschen Werkbund Bayern in München am 27. Februar 1948. In: Bauen und Wohnen, H. 4, Jg. 3, 1948, S. 90–95.

Schmidt 1949

Schmidt, Walther: Die Reutlinger Ausstellung „Bauen und Wohnen“. In: Bauen und Wohnen, H. 12, Jg. 4, 1949, S. 645–646.

Schmidt 1950

Schmidt, Walther: Bestand und Experiment. In: Bauen und Wohnen, H. 1, Jg. 5, 1950, S. 13–14.

Schmitt 2021

Schmitt, Christian: Nester. Idyllische Vogelkunde im 19. Jahrhundert. In: Hoorn, Tanja van (Hg.): Avifauna aesthetica. Vogelkunden, Vogelkünste. Göttingen: Wallstein 2021, S. 53–72 [im Druck].

Schmitt 1949

Schmitt, Hans: Schön – aber nicht teuer, unsere Dingwelt und die Forderungen unserer Zeit. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949, S. 31–35.

Schmitt 2004

Schmitt, Peter: Die „Schulkisten“ des Badischen Landesmuseums Karlsruhe. Ein Beitrag zur Behandlung des Themenfelds Gestaltete Umwelt im Kunstunterricht. In: Manske, Beate (Hg.): Wie wohnen. Von Lust und Qual der richtigen Wahl. Ästhetische Bildung in der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 111–120.

Schmitt-Rost 1949

Schmitt-Rost, Hans: Neue Freiheit, zuchtvoll genutzt. „Deutsche Architektur seit 1945“. In: Allgemeine Kölnische Rundschau, Beilage Neues Bauen – Neues Wohnen, 13.5.1949, S. 8.

Schneider-Borgmann 2010

Schneider-Borgmann, Eva: Lebenslauf Grete Borgmann. In: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.): Grete und Karl Borgmann. „Zum Glück hilft die Sehnsucht“. Ein Briefwechsel 1944/45. Leinfelden-Echterdingen: G. Braun Buchverlag 2010, S. 243–248.

Schulz 1994

Schulz, Günter: Wiederaufbau in Deutschland. Die Wohnungsbaupolitik in den Westzonen und der Bundesrepublik von 1945 bis 1957. Düsseldorf: Droste 1994.

Schulz/Schulz 2007

Schulz, Stefanie; Schulz, Carl-Georg: Das Hansaviertel. Ikone der Moderne. Berlin: Verlagshaus Braun 2007.

Schulze 1998a

Schulze, Sabine (Hg.): Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998.

Schulze 1998b

Schulze, Sabine: Innenleben. Die Kunst des Interieurs. In: Dies. (Hg.): Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998, S. 9–15.

Schulze 2011

Schulze, Sven: Die visuelle Repräsentation der Diktatur. Berlin, sein Messeamt und die Propagandaschauen im Nationalsozialismus. In: Hachtmann, Rüdiger; Schaarschmidt, Thomas; Süß, Winfried (Hg.): Berlin im Nationalsozialismus. Politik und Gesellschaft 1933–1945. Göttingen: Wallstein 2011, S. 115–116

Schuppert 1951

Schuppert, Fritz: Zweck und Ziele der Constructa. In: Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG (Hg.): Amtlicher Katalog der Constructa Bauausstellung 1951 Hannover. 3. Juli – 12. August. Hannover: Selbstverlag 1951, S. 40–41.

Schwartz 1996

Schwartz, Frederic J.: The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War. New Haven/London: Yale University Press 1996.

Schwarz 1949a

Schwarz, Rudolf: O. T. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaussstellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949, S. 7–19.

Schwarz 1949b

Schwarz, Rudolf: Von der Bebauung der Erde. Heidelberg: Lambert Schneider 1949.

Schwarz 1953

Schwarz, Rudolf: Bilde Künstler, rede nicht. In: Baukunst und Werkform, H. 1, Jg. 7, 1953, S. 9–17.

Schwarz 2002

Schwarz, Uta: Wochenschau, westdeutsche Identität und Geschlecht in den fünfziger Jahren. Frankfurt am Main/New York: Campus 2002.

Schwippert 1947

Schwippert, Hans: Theorie und Praxis. In: Baukunst und Werkform, H. 1, Jg. 1, 1947, S. 17–18.

Schwippert 1949

Schwippert, Hans: Vortrag auf der WK-Herbsttagung 1949. Vortrag am Sonntag, den 9. Oktober 1949, im Hause des Landtags anlässlich der WK-Herbsttagung 1949, Typoskript. In: Breuer, Gerda; Mingels, Pia; Oestereich, Christopher (Hg.): Hans Schwippert 1899–1973. Moderation des Wiederaufbaus. Berlin: Jovis 2010, S. 640–642.

Schwippert 1952

Schwippert, Hans (Hg.): Mensch und Technik. Erzeugnis – Form – Gebrauch. Darmstädter Gespräch. Hg. im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1952. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt 1952.

Seeger 1953

Seeger, Mia: Wir bauen ein besseres Leben. In: Bauen und Wohnen, H. 2, Jg. 8, 1953, S. 80.

Seeger 1957

Seeger, Mia: Bericht für das Jahr 1956/1957. Erstattet von der Geschäftsführerin auf der Vollversammlung des Rates für Formgebung am 8. April 1957. Hg. vom Rat für Formgebung Darmstadt. Darmstadt: Selbstverlag 1957.

Seeger 1958

Seeger, Mia: Bericht für das Jahr 1957/1958. Erstattet von der Geschäftsführerin auf der Vollversammlung des Rates für Formgebung am 17. Mai 1958. Hg. vom Rat für Formgebung Darmstadt. Darmstadt: Selbstverlag 1958.

Seiff 1950

Seiff, Klara: Bericht über die Dienstreise nach Hamburg vom 14.-18.4.1950 zur Teilnahme an der Eröffnung der Ausstellung: Schöner wohnen – Froher leben. Maschinenschriftlicher Durchschlag, 1950. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kunsthalle.

Selle 2007

Selle, Gert: Geschichte des Designs in Deutschland. Frankfurt am Main/New York: Campus 2007.

Selle 2011

Selle, Gert: Die eigenen vier Wände. Wohnen als Erinnern. Berlin: form + zweck 2011.

Sembach 1998

Sembach, Klaus-Jürgen: Heimat – Glaube – Glanz. In: Koetzle, Michael; Sembach, Klaus-Jürgen; Schölzel, Klaus (Hg.): Die fünfziger Jahre. Heimat, Glaube, Glanz. Der Stil eines Jahrzehnts. München: Callwey 1998, S. 7–9.

Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin 1960

Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin (Hg.): Die Interbau wird diskutiert. Die ersten Ergebnisse. Wiesbaden/Berlin: Bauverlag 1960.

Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin/BDA 1957

Senat für Bau- und Wohnungswesen Berlin; Bund Deutscher Architekten BDA (Hg.): Interbau Berlin 57. Wiederaufbau Hansaviertel Berlin. Bd. 1-4 in geb. Ausgabe sowie als Einzelhefte (mit Anzeigenteil). Darmstadt: Das Beispiel 1957.

Siedler/Niggemeyer 1964

Siedler, Wolf Jobst; Niggemeyer, Elisabeth: Die gemordete Stadt. Berlin: Herbig 1964.

Sigel 2000

Sigel, Paul: Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen. Berlin: Bauwesen 2000.

Sigel 2007

Sigel, Paul: Die Haltung der Zurückhaltung. Die Rolle des Deutschen Werkbundes beim deutschen Beitrag auf der Brüsseler Weltausstellung von 1958. In: Breuer, Gerda (Hg.): Das gute Leben. Der Deutsche Werkbund nach 1945. Tübingen: Wasmuth 2007, S. 121–127.

Sigel 2010

Sigel, Paul: Die Rolle Hans Schwipperts bei der Konzeption der Deutschen Weltausstellungsbeiträge in Brüssel 1958 und Montreal 1967. In: Breuer, Gerda; Mingels, Pia; Oestereich, Christopher (Hg.): Hans Schwippert 1899–1973. Moderation des Wiederaufbaus. Berlin: Jovis 2010, S. 144–155.

Smith 2012

Smith, Susan J. (Hg.): 2012. International Encyclopedia of Housing and Home. Amsterdam: Elsevier 2012.

Smyth/Croft 2006

Smyth, Gerry; Croft, Jo (Hg.): Our House: The Representation of Domestic Space in Modern Culture. Amsterdam/New York: Rodopi 2006.

Sohn 2010

Sohn, Elke: 1946 Kollektivplan. In: Krohn, Carsten (Hg.): Das ungebaute Berlin. Stadtkonzepte im 20. Jahrhundert. Berlin: DOM publishers 2010, S. 119–121.

Söntgen 1998

Söntgen, Beate: Frauenräume – Männerträume. Interieur und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert. In: Schulze, Sabine (Hg.): Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998, S. 203–210.

Söntgen 2010

Söntgen, Beate: Bild und Bühne. Das Interieur als Rahmen wahrer Darstellung. In: Behrens, Rudolf; Steigerwald, Jörn (Hg.): Räume des Subjekts um 1800. Zur imaginativen Selbstverortung zwischen Selbstaufklärung und Romantik. Wiesbaden: Harrasowitz 2010, S. 53–69.

Söntgen 2011

Söntgen, Beate: Interieur und Zimmerbild. Zur bürgerlichen Darstellungskultur. In: Holm, Christiane; Dilly, Heinrich (Hg.): Innenseiten des Gartenreichs. Die Wörlitzer Interieurs im englisch-deutschen Kulturvergleich. Halle: Mitteldeutscher Verlag 2011, S. 18–33.

Söntgen/Lajer-Burcharth 2016

Söntgen, Beate; Lajer-Burcharth, Ewa: Interiors and Interiority. Berlin/Boston: De Gruyter 2016.

Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1953

Sozialwerk für Wohnung und Hausrat (Hg.): Möbel der Gegenwart für den sozialen Wohnungsbau. Unter Mitarbeit von Helmut Doerr (Text). Bonn: Domus-Verlag 1953.

Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1954a

Sozialwerk für Wohnung und Hausrat: [Titel unbekannt, da erste Seite fehlend. Schreiben über die Notwendigkeit des Schulfachs „Heimgestaltung“, Adressat unbekannt.] Maschinenschriftliches Dokument, 23.3.1954. Stadtarchiv Mannheim, S. 2-3 Bestand Kulturamt.

Sozialwerk für Wohnung und Hausrat 1954b

Sozialwerk für Wohnung und Hausrat, gemeinnützige GmbH Abt. Möbel Carganico: Lehrmaterial für Schulen, Schreiben an den Oberbürgermeister der Stadt Mannheim. Maschinenschriftliches Dokument, 27.8.1954. Stadtarchiv Mannheim. Bestand Kulturamt.

Sparke/Martin/Keeble 2006

Sparke, Penny; Martin, Brenda; Keeble, Trevor (Hg.): The Modern Period Room. The Construction of the Exhibited Interior 1870 to 1950. London: Routledge 2006.

Sparke et al. 2009

Sparke, Penny; Massey, Anne; Keeble, Trevor; Martin, Brenda (Hg.): *Designing the Modern Interior. From the Victorians to Today*. Oxford: Berg 2009.

Spengler 2011

Spengler, Lars: *Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst*. Bielefeld: transcript 2011.

Spickernagel 1992a

Spickernagel, Ellen: Unerwünschte Tätigkeit. Die Hausfrau und die Wohnungsform der Neuzeit. In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, H. 4, Jg. 20, 1992, S. 80–96.

Spickernagel 1992b

Spickernagel, Ellen: Wohnkultur und Frauenrolle im Biedermeier. In: Wilke, Margrith et al. (Hg.): *The Wise Woman Buildeth Her House. Architecture, History and Women's Studies* (Veröffentlichung des gleichnamigen Seminars an der Universität Groningen). Groningen: Vrouwenstudies Letteren Groningen, H. 1, Jg. 1, 1992, S. 26–36.

Spiegel 2000

Spiegel, Erika: Hans Kampffmeyer als Wohnungsreformer. In: Wentz, Michael (Hg.): *Hans Kampffmeyer. Planungsdezernent im Frankfurt am Main 1956–1972*. Frankfurt am Main: Campus 2000, S. 38–61.

Spigel 2001

Spigel, Lynn: Fernsehen im Kreis der Familie. Der populäre Empfang eines neuen Mediums. In: Adelman, Ralf et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK 2001, S. 214–252.

Städtisches Hochbauamt Mannheim 1953

Städtisches Hochbauamt Mannheim: Ausstellung „Richtig wohnen helfen“. Brief an den Oberbürgermeister. Maschinenschriftliches Dokument, 7.8.1953. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Staub 2004

Staub, Alexandra: Offenheit und der private Raum. Das westdeutsche Einfamilienhaus im 20. Jahrhundert. In: *Wolkenkuckucksheim, Themenheft Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt*, H. 1, Jg. 9, 2004. Online: <https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Staub/staub.htm>, 12.9.2020.

Staub 2017

Staub, Alexandra: Von Stunde Null bis Tempo 100. Das Einfamilienhaus und die „Amerikanisierung“ westdeutscher Wohnideale in der Nachkriegszeit. In: Hnilica, Sonja; Timm, Elisabeth (Hg.): *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Themenheft Das Einfamilienhaus*, H. 1, Jg. 11, 2017, S. 73–95.

Stiftung Bauhaus Dessau 2015  
Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.): Die Werkbundsiedlung Stuttgart Weissenhof.  
Leipzig/Dessau: Spectormag 2015.

Stolper 1953  
Stolper, Hans: Ummöblierung durch Mieter in „Richtig wohnen helfen“. Abschrift eines Briefs von Dipl.-Ing. Hans Stolper an Herrn Dr. König, Deutscher Werkbund Württemberg-Baden, Mannheim. Maschinenschriftliches Dokument, 11.11.1953. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Stolper 1954  
Stolper, Hans: Wir richten unsere Wohnung ein. München: Callwey 1954

Stonard 2007  
Stonard, John-Paul: Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton's „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“. In: The Burlington Magazine, H. September, Jg. 105, S. 607–620.

Straßer 2007  
Straßer, Josef: Die Gute Form macht Schule. Zu den Werkbundkisten als designpädagogisches Instrument. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 250–251.

Suth 1949  
Suth, Willi: O. T. [Grußwort]. In: Deutscher Werkbund (Hg.): Werkbundaustellung Neues Wohnen. Deutsche Architektur seit 1945 (Ausst.-Kat.). Köln: Lang 1949, S. 11.

Svenska Slöjdföreningen 1955  
Svenska Slöjdföreningen (Hg.): H55, Hälsingborg Exhibition 1955. International Exhibition of Architecture, Industrial Design, Home Furnishings and Crafts. Arranged by the City of Hälsingborg and the Swedish Society of Industrial Design, 10 June-28 August. Guide. Hälsingborg: Killbergs Bokhandel 1955.

Taut 1920  
Taut, Bruno: Die Auflösung der Städte oder Die Erde, eine gute Wohnung [1920]. In: Anthologie Theorie der Architektur der Zeitschrift Wolkenkuckucksheim. Online: <https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Taut/DieAufloesung/Taut1920a1.htm>, 12.3.2020.

Taut 1927  
Taut, Bruno: Bauen – Der neue Wohnbau [1927]. In: Anthologie Theorie der Architektur der Zeitschrift Wolkenkuckucksheim. Online: <https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Taut/Taut1927a1.htm>, 12.3.2020.

Taut 2001  
Taut, Bruno: Die neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin [1924]. Berlin: Gebr. Mann 2001.

Taylor/Preston 2006

Taylor, Mark; Preston, Julieanna (Hg.): *Intimus: Interior Design Theory Reader*. Chichester: John Wiley & Sons 2006.

Teppich-Gemeinschaft 1957

Teppich-Gemeinschaft im Verband der deutschen Teppich- und Möbelstoffindustrie (Hg.): I. Diskussionsforum schöner wohnen, München 18. und 19. November 1957. Broschüre, 1957. Archiv Rat für Formgebung, Frankfurt am Main.

Terlinden/Oertzen 2006

Terlinden, Ulla; Oertzen, Susanna von: *Die Wohnungsfrage ist Frauensache! Frauenbewegung und Wohnreform 1870 bis 1933*. Berlin: Reimer 2006.

Teyssot 1989

Teyssot, Georges: *Die Krankheit des Domizils. Wohnen und Wohnbau 1800–1930*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1989.

Thiekötter 1989

Thiekötter, Angelika: „Deutscher Werkbund arbeitet wieder“... nicht. In: *Werkbundarchiv in Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Dienst Berlin* (Hg.): *Blasse Dinge. Werkbund und Waren 1945–1949*. Werkbundarchiv: Berlin 1989, S. 25–45.

Thuma 1949

Thuma, Alfons: Einiges zur Frage: „Wie wohnen?“. In: *Landesgewerbeamt Stuttgart; Landesgewerbeamt Karlsruhe* (Hg.): *Gedanken und Bilder zur Ausstellung „Wie wohnen?“*. Bautechnik, Möbel, Hausrat. Stuttgart – Karlsruhe 1949–1950. Bearbeitung: Heinz Löffelhardt. Stuttgart: Gerd Hatje 1949, unpaginiert [S. 8–10].

Tietenberg 2008

Tietenberg, Annette: Die Verklärung der Dinge. In: *Brüderlin, Markus; Lütgens, Annelie* (Hg.): *Interieur Exterieur. Wohnen in der Kunst. Vom Interieurbild der Romantik zum Wohndesign der Zukunft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2008, S. 232–237.

Trost 1952

Trost, Klara: *Wohnen – behaglich und schön*. Bauwelt, Sonderheft 4, 1952.

Uhlig 2010

Uhlig, Günther: Wohnkonzepte deutscher Bauausstellungen im Wandel der Zeit. In: *Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, H. 198/199, Jg. 43, 2010, S. 112–121.

Ulmer/Kurz 2006

Ulmer, Manfred; Kurz, Jörg: *Die Weißenhofsiedlung. Geschichte und Gegenwart*. Stuttgart: Hampp 2006.

Umbach 2018

Umbach, Rosanna: Mutter\_Schafft – Von un/sichtbarer Hausarbeit im Schöner Wohnen Magazin der 1970er Jahre. In: Eck, Katharina; Heinz, Kathrin; Nierhaus, Irene (Hg.): Seitenweise Wohnen. Mediale Einschreibungen. FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, H. 64, Jg. 22, 2018, S. 44-57.

Urbanik et al. 2016

Urbanik, Jadwiga; Adamczyk-Arns, Grazyna; Chatrný, Jindřich; Fülcher, Christian (Hg.): Der Weg zur Moderne: Werkbund-Siedlungen 1927–1932. Wrocław: Muzeum Architektury we Wrocławiu 2016.

US-Hochkommission für Deutschland/Amt für gemeinsame Sicherheit 1952

US-Hochkommission für Deutschland; Amt für gemeinsame Sicherheit (Hg.): Wir bauen ein besseres Leben. Eine Ausstellung über die Produktivität der Atlantischen Gemeinschaft auf dem Gebiet des Wohnbedarfs. Stuttgart: Gerd Hatje 1952.

Vetter 2005

Vetter, Andreas K.: Leere Welt. Über das Verschwinden des Menschen aus der Architekturfotografie. Heidelberg: Manutius 2005.

Vetter 2006

Vetter, Andreas K. (Hg.): Die 25 Einfamilienhäuser der Holzsiedlung am Kochenhof. Kommentierte Neuauflage des Katalogbuches zur Stuttgarter Musterhaussiedlung von 1933. Baunach: Spurbuchverlag 2006.

Vidler 2002

Vidler, Anthony: unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur. Hamburg: Edition Nautilus 2002.

Vogel 2003

Vogel, Klaus: Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden, 1911–1990. Dresden: Michael Sandstein Verlag 2003.

Voges 2017

Voges, Jonathan: „Selbst ist der Mann“. Do-it-yourself und Heimwerken in der Bundesrepublik Deutschland. Göttingen: Wallstein 2017.

Vogl 2001

Vogl, Joseph: Medien-Werden: Galileis Fernrohr. In Engell, Lorenz; Vogl, Joseph (Hg.): Mediale Historiographien. Weimar: Universitätsverlag Weimar 2001, S. 115–123.

Völckers 1950

Völckers, Otto: Die rationalisierte Wohnung. In: Landesgewerbeamt Stuttgart; Landesgewerbeamt Karlsruhe (Hg.): Gedanken und Bilder zur Ausstellung „Wie wohnen?“ Bautechnik, Möbel, Hausrat. Stuttgart – Karlsruhe 1949–1950, Bearbeitung: Heinz Löffelhardt. Stuttgart: Gerd Hatje 1950 (2. Aufl., ergänzt und neu gestaltet), unpaginiert [S. 7–9].

Wagner 2015

Wagner, Martin: Das wachsende Haus. Wohnungsfrage [1931], hg. von Christian Hiller et al. Leipzig/Berlin: HKW Haus der Kulturen der Welt 2015.

Wagner-Conzelmann 2007a

Wagner-Conzelmann, Sandra: Die Beteiligung des Werkbunds an nationalen Ausstellungen. In: Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007. München: Prestel 2007, S. 246–247.

Wagner-Conzelmann 2007b

Wagner-Conzelmann, Sandra: Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre. Petersberg: Imhof 2007.

Wandersleb 1953

Wandersleb, Hermann: Erste Untersuchungsergebnisse der Bauforschung bei den ECA-Entwicklungsbauten. In: Bundesbaublatt, H. 4, Jg. 2, 1953, S. 137–144.

Wandersleb 1958

Wandersleb, Hermann (Hg.): Neuer Wohnbau. Bd. 2: Durchführung von Versuchssiedlungen. Ergebnisse und Erkenntnisse für heute und morgen von ECA bis Interbau. Ravensburg: Otto Maier 1958.

Wandersleb/Schoszberger 1952

Wandersleb, Hermann; Schoszberger, Hans: Neuer Wohnbau – neue Wege des Wohnungsbaus als Ergebnis der ECA-Ausschreibung. Bd. 1: Bauplanung. Ravensburg: Otto Maier 1952.

Warhaftig 1982

Warhaftig, Myra: Die Behinderung der Emanzipation der Frau durch die Wohnung und die Möglichkeit zur Überwindung. Köln: Pahl-Rugenstein 1982.

Warren 2001

Warren, Geoffrey Richard: The Daily Mail Ideal Home Exhibition 1944–1962: Representations of the „Ideal Home“ and Domestic Consumption. Dissertation, Middlesex University 2001. Online: <https://eprints.mdx.ac.uk/id/eprint/6729>, 30.9.2020.

Wedepohl 1951a

Wedepohl, Edgar: Bauplanung auf der Constructa. In: Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG (Hg.): Amtlicher Katalog der Constructa Bauausstellung 1951 Hannover. 3. Juli – 12. August. Hannover: Selbstverlag 1951, S. 132–143.

Wedepohl 1951b

Wedepohl, Edgar: Bauplanung und heutige Wohnung. In: Messe + Ausstellungs-Kurier, 5.7.1951, unpaginierte Archivalie. Archiv Bundesverband BDA, Berlin.

Wedepohl 1951c

Wedepohl, Edgar: Die Abteilung Bauplanung auf der Constructa. In: Bauen und Wohnen, H. 7, Jg. 6, 1951, S. 385–388.

Wedepohl 1951d

Wedepohl, Edgar: Die Abteilung Bauplanung auf der Constructa. In: Die Bauzeitung, H. Juli, Jg. 56, S. 254–256.

Weigel 1987

Weigel, Sigrid: „Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold“. Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen. In: Anselm, Sigrun; Beck, Barbara (Hg.): Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins. Berlin: Reimer 1987, S. 207–227.

Weigel 1995

Weigel, Sigrid: Zur Weiblichkeit imaginärer Städte. Eine Forschungsskizze. In: Fuchs, Gotthard; Moltmann; Bernhard; Prigge, Walter (Hg.): Mythos Metropole. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 35–45.

Weinthal 2011

Weinthal, Lois (Hg.): Toward a New Interior. An Anthology of Interior Design Theory. New York: Princeton Architectural Press 2011.

Werkbund 1929

Werkbund (Hg.): Wohnung und Werkraum. Breslau: O. V. 1929.

Werkbundarchiv – Museum der Dinge 2008

Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Hg.): Kampf der Dinge. Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag. Leipzig: Koehler & Amelang 2008.

Wichmann 1978

Wichmann, Hans: Aufbruch zum neuen Wohnen. Deutsche Werkstätten und WK-Verband (1898–1970). Ihr Beitrag zur Kultur unseres Jahrhunderts. Basel: Birkhäuser 1978.

Wieder 2008

Wieder, Axel John: Verhandlungsräume. Zur Rolle von Architektur in Ausstellungen. In: John, Jennifer; Richter, Dorothee; Schade, Sigrid (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich: JRP Ringier, S. 161–178.

Wiener 2018

Wiener, Jürgen: Nachkriegsbilder. Die Einsamkeit des Rudolf Schwarz. In: Cepl-Kaufmann, Gertrude; Grande, Jasmin; Rosar, Ulrich; Wiener, Jürgen (Hg.): Die Bonner Republik 1945–1963. Die Gründungsphase und die Adenauer-Ära. Geschichte – Forschung – Diskurs. Bielefeld: transcript 2018, S. 179–224.

Wigley 1992

Wigley, Mark: Untitled: The Housing of Gender. In: Colomina, Beatriz: Sexuality & Space. New York: Princeton Architectural Press 1992, S. 327–389.

Wildt 1998

Wildt, Michael: Privater Konsum in Westdeutschland in den 50er Jahren. In: Schildt, Axel; Sywottek, Arnold (Hg.): Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre. Bonn: Dietz 1998, S. 275–289.

Wildt 2009

Wildt, Michael: „Wohlstand für alle“: Das Spannungsfeld von Konsum und Politik in der Bundesrepublik. In: Haupt, Heinz-Gerhard; Torp, Claudius (Hg.): Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Frankfurt am Main/New York: Campus 2009, S. 305–316.

Wilson 1993

Wilson, Elisabeth: Begegnungen mit der Sphinx. Stadtleben, Chaos und Frauen. Basel: Birkhäuser 1993.

Wimbauer/Motakef 2020

Wimbauer, Christine; Motakef, Mona: Wie durch ein Brennglas – Prekäre Arbeits- und Lebensverhältnisse vor und während der COVID-19-Pandemie. Veröffentlichung am 9.4.2020 auf Genderblog, dem Weblog des Zentrums für transdisziplinäre Geschlechterstudien an der Humboldt-Universität zu Berlin. Online: <https://genderblog.hu-berlin.de/brennglas-covid-19/>, 29.5.2020.

Wischek 1951

Wischek, Albert: Der Baufortschritt im Spiegel der deutschen Bauausstellungen. 1913–1931–1951. In: Deutsche Messe- und Ausstellungs-AG (Hg.): Amtlicher Katalog der Constructa Bauausstellung 1951 Hannover. 3. Juli – 12. August. Hannover: Selbstverlag 1951, S. 42–44.

Wischnath 1986

Wischnath, Johannes Michael: Kirche in Aktion. Das Evangelische Hilfswerk 1945–1957 und sein Verhältnis zu Kirche und Innerer Mission. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1986.

Witte 1921

Witte, Irene: Die rationelle Haushaltsführung. Betriebswissenschaftliche Studien. Berlin: Springer 1921.

Wittmann 2010

Wittmann, Regina: Karte. Abbild und Instrument montanindustriell geprägter Raumerschließung im Ruhrgebiet. Das Beispiel Hamborn. In: Sonne, Wolfgang (Hg.): Die Medien der Architektur. München: Deutscher Kunstverlag 2010, S. 63–84.

Witzemann 1957

Witzemann, Herta-Maria: Farben und Heimtextilien als Stimmungsfaktoren. In: Teppich-Gemeinschaft im Verband der deutschen Teppich- und Möbelstoffindustrie (Hg.): I. Diskussionsforum schöner wohnen, München 18. und 19. November 1957, S. 7–8. Broschüre, 1957. Archiv Rat für Formgebung, Frankfurt am Main.

WN 1950

WN: Schöner wohnen – froher leben. Ausstellung vorbildlicher Wohnungseinrichtungen – Zum zeitgerechten Bauen zeitgerechte Möbel. In: Westfälische Nachrichten, Münsterischer Anzeiger – Westfälischer Merkur, 11.5.1950, unpaginierte Archivalie. Stadtarchiv Mannheim, Bestand Kulturamt.

Wohnberatungsstelle Mannheim 1956

Wohnberatungsstelle Mannheim 1956: Bericht Rechnungsjahr 1955/56. Stadtarchiv Mannheim.

Wollmann 1958

Wollmann, Rudolf (Hg.): Mach es selber. Reparaturen und Neues in Haus und Garten. Ravensburg: Otto Maier 1958.

Wuermeling 1953

Wuermeling, Franz-Josef: „Über die Rolle der Familie“ [1953]. In: Bühner, Werner (Hg.): Die Adenauer-Ära. Die Bundesrepublik Deutschland 1949–1963. München: Piper 1993, S. 248–250.

Wüst 2008

Wüst, Florian: Vom Dach über dem Kopf zum Eigenheim. Moderner Wohnungsbau im Lehr-, Dokumentar- und Informationsfilm der 1950er Jahre. In: Maehtel, Annette; Peters, Kathrin (Hg.): die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 230–235.

Zehnder 2006

Zehnder, Andreas J.: Wohneigentum im Spannungsfeld der Politik. In: Schwäbisch Hall-Stiftung (Hg.): Kultur des Eigentums. Berlin: Springer 2006, S. 597–604.

Zentek 2009

Zentek, Sabine: Designer im Dritten Reich. Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung. Dortmund: Lelesken 2009.

Zimmerman 2014

Zimmerman, Claire: Photographic Architecture in the Twentieth Century. Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.

Zinn 1979

Zinn, Hermann: Entstehung und Wandel bürgerlicher Wohneinheiten und Wohnstrukturen. In: Niethammer, Lutz (Hg.): Wohnen im Wandel. Beiträge zur Geschichte des Alltags in der bürgerlichen Gesellschaft. Wuppertal: Hammer 1979, S. 13–27.

## Filme:

*Die Frankfurter Küche. Neues Bauen in Frankfurt am Main. II. Teil.* D 1927; Regie: Paul Wolff; Produktionsfirma: Humboldt-Film GmbH, Berlin. 8 min, schwarz-weiß, ohne Ton. DFF Deutsches Filminstitut & Filmmuseum.

*Der schön gedeckte Tisch.* BRD 1952; Drehbuch und Regie: Hanna Hirsch; produziert durch das FWU Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht mit der Förderung durch die Firmen Arzberg und Schönwald, EKA-Film München. 10:46 min, schwarz-weiß.

*Taxi.* BRD 1952; Regie: Robert A. Stemmle; Produzenten: Werner Ludwig, Hermann Schwerin; Drehbuch: Peter Francke, Maria von der Osten-Sacken, Robert A. Stemmle. 89 min, schwarz-weiß.

## **Erklärung:**

Hiermit erkläre ich, Johanna Hartmann, geboren am 25.2.1980, dass die vorliegende Dissertation ohne unerlaubte fremde Hilfe angefertigt ist. Es wurden keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet. Die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen sind als solche kenntlich gemacht.

Bremen, den 13.10.2020

Johanna Hartmann