

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 71 (1984)
Heft: 10: Aus der Sicht der Erben : Gropius und das Bauhaus = Vus par les héritiers : Gropius et le Bauhaus = From today's point of view : Gropius and the Bauhaus

Artikel: Was heisst Postmodernismus für die DDR? : die Auseinandersetzung mit dem Erbe der Moderne heute
Autor: Hirdina, Karin / Grönwald, Bernd / Schädlich, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54291>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Was heisst Postmodernismus für die DDR?

Die Auseinandersetzung mit dem Erbe der Moderne heute

Von uns aus, also vom Westen her gesehen, konnte es bis jetzt so aussehen, als «gehöre» das Bauhaus, die klassische Moderne schlechthin, zum festen Bestandteil des eigenen kulturellen Erbes, auf das man sich fraglos berufen konnte. Die Ablösung von dieser Moderne, salopp und pauschal als Postmoderne bezeichnet, beschäftigt in den letzten zwanzig Jahren nicht nur westliche Architekten und Kritiker, sondern auch jene in den sozialistischen Ländern. Eine neue Bewertung des Erbes der Moderne, ein verändertes Bewusstsein gegenüber dem derzeitigen Geschehen in der Architektur zeichnet sich auch dort ab. Wir haben Textausschnitte, die die theoretischen Positionen heute in der DDR kennzeichnen, im folgenden zusammengestellt.

La confrontation actuelle avec l'héritage du moderne

Pour nous, c'est-à-dire vu de l'Ouest, il semble que jusqu'à maintenant, le Bauhaus «appartienne» vraiment au moderne classique, qu'il fasse partie intégrante de notre héritage culturel auquel nous pouvons nous référer sans hésiter. La relève de ce moderne taxée en bloc et sans discernement de postmoderne préoccupe depuis une vingtaine d'années, non seulement les architectes et critiques de l'Ouest, mais aussi ceux des pays socialistes. Une autre évaluation de l'héritage du moderne, une nouvelle prise de conscience se dessine aussi là-bas pour les événements architecturaux survenus à l'époque. Dans l'article qui suit, nous avons réuni des extraits de textes significatifs des positions théoriques actuelles en RDA.

Today's Discussion of Our Modernist Inheritance

From our – Western – point of view, it was easy to assume the Bauhaus – that is, classical modernism in its entirety – to “belong” and be part of our very own cultural inheritance, to be quoted without any doubt or hesitation. For the last twenty years not only architects in the West and their critics but also those from socialist countries have been discussing the slow separation from modernism, summarily and colloquially called postmodernism. A new evaluation of our modernist inheritance, a changed awareness towards present-day happenings in architecture can be seen there, too. The following texts are to be taken as a summary of contemporary theoretical positions within the DDR.

Wem gehören die zwanziger Jahre? Karin Hirdina

Die Überschrift dieses Abschnittes ist schon einmal erschienen: als Titel der Rezension¹ einer grossen Ausstellung, die unter der Obhut des Europarats in West-Berlin 1977 veranstaltet wurde – «Tendenzen der zwanziger Jahre». Und gleichzeitig rezensiert wurde eine – kleinere – Gegenausstellung unter dem Titel «Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik». Auch die Gegenausstellung zeigte die zwanziger Jahre, sie zeigte sie anders, von einem anderen Standpunkt aus, mit anderen Absichten. Und: Ihr Titel war bewusst auf ein Beispiel der «Gegenkultur» jener Jahre bezogen, auf Slatan Dudows Film «Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?». Die Frage «Wem gehört?» hat ihre Tradition, wie man sieht. Es ist die Frage nach Perspektive, Standpunkt, Blickwinkel. Verständlich war und bleibt die Frage, so wie der Filmtitel sie formulierte: als Frage nach den politischen Verhältnissen, die in ökonomischen Machtverhältnissen gründen, nach der Quelle von Unterdrückung und nach der revolutionären Perspektive der Un-

terdrückten. Wie sinnvoll aber ist die Frage, wenn sie so gestellt wird wie hier: «Wem gehören die zwanziger Jahre?»

Zunächst: Es geht hier vor allem um die ästhetischen Programme, um die Kunstleistungen, um die ästhetische Praxis in den zwanziger Jahren. Und es geht um die Legitimität von Erbensprüchen. Mit welchem Recht beruft sich heute wer auf diese Jahre? Was von diesen zwanziger Jahren wird dabei wie aufgenommen, verwertet, interpretiert? Die Ausstellung des Europarats in West-Berlin machte eines deutlich: Gern berufen sich heute bürgerliche Ideologen und Politiker auf die Kunst der zwanziger Jahre: Sie ist ihnen Ausweis kultureller «Opulenz» der bürgerlichen Gesellschaft und Klasse und damit Argument für den eigenen Herrschaftsanspruch. Schliesslich waren diese zwanziger Jahre gleichzeitig die Jahre der ersten bürgerlichen Republik auf deutschem Boden, Jahre der Konsolidierung und Ausweitung des deutschen staatsmonopolistischen Kapitalismus. Die Blüte der Kunst in jener Periode, die Vielfalt der Ismen und Namen wird zum Argument für Pluralismus, zum Argument für die Legitimität bürgerlicher Demokratie überhaupt.

Das Bild, das die Ausstellung bot, war beeindruckend: Dadaismus, Konstruktivismus, Neue Sachlichkeit und Neues Bauen waren die Abteilungen, denen grosse Namen zugeordnet wurden – im internationalen Massstab: von Kasimir Malewitsch, Wladimir L. Tatlin und El Lissitzky über Laszlo Moholy-Nagy, Le Corbusier, Walter Gropius, Bruno und Max Taut bis zu Theo van Doesburg, Piet Mondrian und J.J.P. Oud, von Alexander Rodtschenko bis zu Man Ray, von Lyonel Feininger bis zu Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Paul Klee und Otto Dix, John Heartfield und George Grosz. Es war eine Ausstellung, die fast alles enthielt, was zur Zeit der Entstehung als antibürgerlich, Bürgerschreck oder gar als Kulturbolschewismus abgelehnt worden war. Heute wird es als bürgerliche Kunstleistung vereinnahmt und ausgestellt – ob als Gemälde, Grafik, schöner Gegenstand oder schöne Architektur (im Foto). Aber: Ist dies das Erbe der zwanziger Jahre?

Die Gegenausstellung zeigte anderes und zeigte dieses Andere anders: Hier dominierte der Zeitbezug, und das heisst der Bezug auf die sozialen Widersprüche, auf die politischen Kämpfe, auf

die Klassenauseinandersetzungen in der Weimarer Republik. Die künstlerischen Innovationen waren auf ihre gesellschaftlichen Hintergründe bezogen, der Rahmen, der Kunst von der Basis abschliesst, war aufgebrochen. Und dies keineswegs nur in dem offenliegenden politischen Bezug, der den gemalten und gezeichneten oder erzählten Gegenständen ablesbar ist, dem politischen Thema. Der Gegenausstellung lag ein Verständnis der künstlerischen Tendenzen der zwanziger Jahre zugrunde, wie es sich auch in einer neueren Publikation zur «Kultur der Weimarer Republik» von Jost Hermand und Frank Trommler zeigt, im Mittelpunkt stehen die Bemühungen um eine demokratische Massenkultur, um Gestaltung für den Alltag der Massen. Diese Tendenzen aber werden nur sichtbar, wenn von vornherein der Zusammenhang zwischen politischer, revolutionärer Bewegung und Kunstentwicklung beziehungsweise ästhetischer Programmatik ins Auge gefasst wird.

Es ist kein Zufall, dass das Interesse an bestimmten Tendenzen der zwanziger Jahre am Ende der sechziger Jahre in der BRD sprunghaft anwuchs. Studentenbewegung, Neue Linke haben sich in der Entwicklung ihres eigenen Selbstverständnisses auf revolutionäre und linke demokratische Vertreter jener Tendenzen berufen. Sie haben dabei eine Fülle von Material aufgearbeitet, von ihren Bedürfnissen und Zielen her interpretiert. Bis etwa zur Mitte der siebziger Jahre hielt in der BRD eine wahre Flut von Veröffentlichungen an, in denen zum Teil längst vergessene Theoretiker und Künstler wiederentdeckt wurden, in denen Debatten der zwanziger Jahre über die Funktion und Perspektive der Kunst wiederaufgelegt wurden. Von Walter Benjamin bis Carl Einstein, von Lu Märten und Max Raphael in Deutschland bis zu Boris Arwatow und Sergej Tretjakow in Sowjetrussland, vom Dadaismus bis zum Bauhaus reichte das neu erwachte Traditionsbewusstsein. Tradition wofür wurde da gesucht? Fraglos für den Neubeginn einer antikapitalistischen, demokratischen oder auch revolutionären Bewegung, für eine demokratische Gegenkultur als Alternative zum alles vermark-

tenden Establishment. Leider aber wurden gleichzeitig jene Tendenzen auch als Alternative zur «etablierten» Kultur des Sozialismus, zur Kunst des sozialistischen Realismus und zur marxistisch-leninistischen Ästhetik beschworen. Nostalgische Beschwörung einer revolutionären Anfangssituation in Russland und antikomunistische Tendenzen mischten sich auf verhängnisvolle Weise. Die Berufung auf die demokratische linke Kultur der Weimarer Republik war damit stets vom ideologischen Interesse und Selbstverständnis des Interpreten bestimmt.

Bisher entsprach dem publizistischen Aufwand, mit dem jenes Erbe in der BRD behandelt wurde, noch kaum ein vergleichbarer Aufwand in der DDR. Hier galt das theoretische Interesse lange fast ausschliesslich den grossen Leistungen des kritischen Realismus – der Name Thomas Mann mag als Repräsentant dieser Linie genügen – und den Leistungen der proletarisch-revolutionären Künstler, die in der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands und im Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller vereinigt waren. Unser Traditionsbewusstsein schloss zunächst die künstlerischen und theoretischen Leistungen des sogenannten Modernismus oder der Avantgarde überwiegend aus. Dies schien die von einigen Vertretern der Neuen Linken eröffnete Alternative zu bestätigen: Klasseneigene Kunst des Proletariats, sozialistischer Realismus auf der einen Seite, avantgardistische Kunst und Programme auf der anderen Seite hatten nichts miteinander zu tun. Aber so wie die ästhetische Kultur selbst sich verändert, abhängig von dem Gemeinwesen, in dem sie entsteht und wirkt, so verändert sich auch das theoretische Verständnis von ihr – oft allerdings mit einiger Verzögerung. Das lebendige Verhältnis von Tradition und Neuerertum, sich verändernde Traditionsbezüge konstituieren die ästhetische Kultur unserer Gesellschaft mit. In den letzten Jahren hat sich nun die Aufmerksamkeit auffällig etwas stärker den Leistungen der nichtproletarischen Avantgarde zugewandt. Ausstellungen, Editionen und theoretische Arbeiten dokumentieren dies. Von Werner Mittenzweiss Arbeiten zur «Material-

ästhetik» (auf die zurückzukommen sein wird) bis zu dem Sammelband «Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel»² hat sich dabei immer schärfer ein Gesichtspunkt als zentral für die Neuinterpretation jener Tendenzen und damit gleichzeitig als das aktuelle Interesse an ihnen herausgestellt: Funktionsbestimmung und Funktionserneuerung als ein Aspekt von Kunsterneuerung, der vor allem den Zusammenhang zum Gesellschaftsprozess ausdrückt. Von diesem Gesichtspunkt aus interpretiert, zeigen die vielen Kunstismen der zwanziger Jahre erstaunliche Gemeinsamkeiten, zeigen sich viele Verbindungen zur proletarisch-revolutionären Kunst und zeigen sich vor allem Ansätze einer neuen antikapitalistischen und partiell sozialistischen ästhetischen Kultur, die für uns gegenwärtig von grossem Interesse sind.

Aus: Karin Hirdina, Pathos der Sachlichkeit, Berlin 1981

Anmerkungen

¹ Siehe Karin Hirdina: Wem gehören die zwanziger Jahre? In: form+zweck (Berlin), 1978, H. 1, S. 47.

² Künstlerische Avantgarde, Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel, Berlin 1979.

Architekturprogrammatik für die 80er Jahre?

Bernd Grönwald

...Historisch ist es ohne Zweifel ausserordentlich bedeutsam, dass unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen in Europa fortschrittliche Architekten 1933 in der Charta von Athen das Grundübel für die globalen Entwicklungsprobleme der kapitalistischen Stadtentwicklung in den bestehenden Eigentumsverhältnissen erkannten (1) und die Überwindung dieses Problems auch *expressis verbis* in die Charta aufnahmen und in Bezug zu vielen konkreten Forderungen und Hypothesen für Veränderungen der Stadt- und Siedlungsentwicklung setzten...

In der Beurteilung des Neubeginns des Architekturschaffens nach 1945 muss ins Kalkül gezogen werden, dass nicht völlig neue Architekturprogramme gefragt sein konnten, sondern dass es zunächst um die Wiederherstellung der baulich-räumlichen Bedingungen für die Realisierung elementarer Lebensfunktionen der Gesellschaft und quasi um die Erhaltung bzw. um die Wiedergewinnung der kulturhistorisch gewachsenen Grundwerte der Städte ging. Allerdings stellte sehr schnell die neuerliche Zuspitzung der internationalen Klassenauein- andersetzung und die durch den USA-Imperialismus heraufbeschworene erneute Kriegsgefahr die Wiederaufbauprobleme in ein anderes Verständnis, als es architekturkonzeptionelles Wollen beim Neubeginn nach 1945 in Anknüpfung an die 20er und frühen 30er Jahre hätte wohl sehen können...

Anliegen dieses Aufsatzes ist es nun, im folgenden die These zu festigen, dass mit den begonnenen 80er Jahren eine neue Etappe in der Ausarbeitung und Diskussion von Architekturprogrammen sowie Leitbildentwicklungen für Architektur und Städtebau international eingesetzt hat und deren historische Bedingtheit nachgewiesen werden kann...

Die Bedeutung dieser Phase der Programmentwicklung und praktischer Realisierung von Architekturkonzeptionen ist m.E. weitreichend und von gewichtigen praktischen Folgen, weil sie ei-

nerseits soziale Grundfragen der Architekturentwicklung unserer Zeit gültig beantworten muss und damit die Frage nach der gesellschaftlichen Basis für die Perspektive der Architekturentwicklung in der Welt und in jedem Land deutlicher denn je zutage tritt. Andererseits stellen sich technisch-ökonomisch einige Fragen der Weiterentwicklung des Massenbaus für die Architektur neu und führen zu Konsequenzen in der Stadt- und Siedlungsstruktur sowie für die technisch-ökonomische Politik des Bauens als auch für die Formbildung in der Architektur.

Aus: Architektur der DDR, H. 6, 1982, S. 335 ff.

Hat der Postmodernismus Bedeutung für die sozialistische Architektur?

Christian Schädlich

Nach den bisherigen Ausführungen bedarf es im Grunde genommen nicht mehr vieler Worte, um diese Frage zu beantworten.

Die formalistischen und gegen den wissenschaftlich-technischen Fortschritt gerichteten Positionen sowie die elektrische und sozial passive schöpferische Methode sind für die Lösung unserer eigenen Architekturprobleme untauglich. Aber wird der Postmodernismus nicht von dem Streben nach Bereicherung der architektonischen Ausdrucksmittel genährt, und ist nicht gerade dies positiv einzuschätzen angesichts der auch bei uns wachsenden Ansprüche an die baukünstlerische Formensprache? Sollte für unsere eigenen schöpferischen Bemühungen nichts an Anregung zu gewinnen sein? In der Tat liegen ähnliche Problemstellungen auch in der sozialistischen Architektur vor.

Die vom Postmodernismus angebotenen Methoden und Lösungen sind jedoch keine Methoden und Lösungen für

uns. Wir können die uns gemässen nur aus unserer eigenen, den Bedürfnissen der sozialistischen Gesellschaft entsprechenden Architekturkonzeption gewinnen. Allein in ihrem Rahmen sind die Fragen der Architektursprache, sind viele andere Probleme wie die Beziehung Mensch-Technik, wie die Verarbeitung geschichtlicher und regionaler Traditionen richtig in den sozialen Zusammenhang einzuordnen und schliesslich die Lösungsansätze für eine Bereicherung und Vertiefung des architektonischen Ausdrucks zu finden.

Die Frage nach unserem Verhältnis zum Postmodernismus ist zugleich die Frage danach, wie wir es mit der Moderne (sprich mit dem Funktionalismus) halten. Die Dogmatisierung des Funktionalismus der zwanziger Jahre wäre gewiss ebenso undialektisch wie seine postmodernistische Verteufelung. Im geschichtlichen Zusammenhang betrachtet, erweist sich aber die sozial determinierte, am technischen Fortschritt orientierte funktionalistische Methode auch für uns noch als tragfähig. Es wäre ein Unding, sich zur wissenschaftlich-technischen Revolution zu bekennen, sie ästhetisch aber nicht umzusetzen, d.h. den baukünstlerischen Ausdruck ausserhalb ihrer Bedingungen zu suchen. Die moderne Bewegung der zwanziger Jahre hat ein geschichtlich bedeutsames, durchaus entwicklungsfähiges Konzept hervorgebracht. Den Blick für die darin enthaltenen schöpferischen Prinzipien sollten wir uns durch den Postmodernismus nicht verdunkeln lassen.

Aus: Architektur der DDR, H. 6, 1982, S. 340 ff.