

# **Kunst und Architektur für eine neue Gesellschaft.**

## **Russische Avantgarde, Arbeitsrat für Kunst und Wiener Siedlerbewegung in der Zwischenkriegszeit**

### **Marcel Bois**

Im Dezember 1918 machte eine neue Künstlervereinigung auf sich aufmerksam: „In der Ueberzeugung, daß die politische Umwälzung benutzt werden muß zur Befreiung der Kunst von jahrzehntelanger Bevormundung, hat sich in Berlin ein Kreis einheitlich gesinnter Künstler und Kunstfreunde zusammengefunden“, hieß es in ihrem ersten Manifest.<sup>1</sup> Der Gruppe gehörten bekannte Architekten, Bildhauer und Maler an, darunter Walter Gropius, Bruno Taut und Lyonel Feininger. Sie hatten ihr den programmatischen Namen „Arbeitsrat für Kunst“ (AfK) gegeben – und damit sehr bewusst eine Verbindung zu den Arbeiter- und Soldatenräten gezogen, die in den Wochen zuvor während der Novemberrevolution entstanden waren. Auch politisch stand der AfK für einen Bruch mit den alten wilhelminischen Traditionen und Institutionen. So forderte er die Auflösung der königlichen Akademien und die Beseitigung jeglicher Kriegsdenkmäler. Zugleich wollte die Gruppe eine neue Kunst und Architektur für das Volk schaffen. Als „wichtigste Aufgabe der nächsten Zukunft“ betrachtete sie die „gemeinsame Ausarbeitung eines umfassenden utopischen Bauprojekts“.<sup>2</sup>

Der Arbeitsrat ist nur ein Beispiel für zahlreiche Künstlervereinigungen und Intellektuellengruppen, die europaweit gegen Ende des Ersten Weltkriegs entstanden.<sup>3</sup> Sie setzten sich für die Ideale einer neuen, demokratischen Gesellschaft ein und unterstützten entsprechende politische Bewegungen. Für Deutschland

- 1 Ich danke Carla Aßmann für ihre überaus hilfreichen Anmerkungen zu diesem Text. Ein neues künstlerisches Programm, in: Manfred Schlösser (Hrsg.): Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918–1921. Ausstellung mit Dokumentation, Berlin 1980, S. 87.
- 2 Arbeitsrat für Kunst Berlin, Flugblatt, vom Plenum aller am 1. März und am 22. März 1919 versammelten Mitglieder verabschiedet, Archiv Akademie der Künste, Berlin, Arbeitsrat für Kunst (im Folgenden: Archiv AdK Berlin, AfK) 2a, Rückseite.
- 3 Siehe hierzu beispielsweise Ian Grimmer: „Moral Power“ and Cultural Revolution. Räte geistiger Arbeiter in Central Europe, 1918/19, in: Klaus Weinbauer/Anthony McElligott/

sind hier beispielsweise die nahezu zeitgleich mit dem AfK gegründete „Novembergruppe“ oder der „Politische Rat geistiger Arbeiter“ zu nennen,<sup>4</sup> für die Niederlande die Gruppe „De Stijl“. Auch in Russland entstanden nach der Oktoberrevolution von 1917 zahlreiche Künstlervereinigungen. Hier beschlossenen Künstlerinnen und Künstler der Avantgarde, ihr Schaffen in den Dienst der neuen Gesellschaft zu stellen. Derweil unterstützten Architektinnen und Architekten in Wien die aufkommende Siedlerbewegung, die aus Wohnraummangel massenhaft Land besetzte und einfache Behausungen selbst errichtete.

Der Arbeitsrat für Kunst und die Architektinnen und Architekten der Wiener Siedlerbewegung sollen im Folgenden exemplarisch für die Vielzahl dieser politischen Künstlergruppen vorgestellt und ihre Haltung zu den radikaldemokratischen Bewegungen in ihren Heimatländern dargelegt werden. Als Referenz soll dabei auf die russische Avantgarde Bezug genommen werden, da diese Strömung die Vereinigung ihres Schaffens mit ihren eigenen revolutionären Idealen am weitesten vorantreiben konnte und von den Akteuren in Deutschland und Österreich entsprechend rezipiert wurde. Alle drei Bewegungen entwickelten sich in Staaten, in denen die durch den Ersten Weltkrieg ausgelösten Verwerfungen am stärksten zu spüren waren. Im Russischen Reich hatte im März 1917 eine Massenbewegung den Zaren gestürzt, im November 1918 mussten auch der deutsche Kaiser und sein österreichisch-ungarisches Pendant abdanken. Spontan entstanden in allen drei Revolutionen Räte von Arbeiterinnen, Arbeitern und Soldaten. Doch einzig in Russland wurden sie, unter der Bezeichnung Sowjets, zum Machtzentrum. Im November 1917 übernahm dort eine von ihnen unterstützte und von Bolschewiki und linken Sozialrevolutionären geführte radikale Revolutionsregierung die Macht. Derweil setzten sich in Deutschland und Österreich parlamentarisch-demokratische Regierungsformen durch.

Wie gingen die Künstlerinnen und Künstler mit diesen unterschiedlichen politischen Systemen um? An wen adressierten sie ihre Forderungen? Wie unterstützten sie die Anliegen der außerparlamentarischen Bewegungen? Diese Fragen sollen im folgenden Beitrag beantwortet werden. Zudem soll untersucht werden, welche transnationalen Bezüge die verschiedenen Kunstbewegungen aufwiesen: Gab es Kontakt untereinander? Wie beeinflussten sie sich gegenseitig?

Kirsten Heinsohn (Hrsg.): *Germany 1916–23. A Revolution in Context*, Bielefeld 2015, S. 205–228.

4 Siehe Axel Weipert: *Die Zweite Revolution. Rätebewegung in Berlin 1919/1920*, Berlin 2015, S. 319–328.

Abschließend soll dieser Beitrag dann noch einen kurzen Ausblick auf die weitere Entwicklung geben. Wie wirkte sich das Scheitern sozialistischer und rätedemokratischer Modelle in Deutschland und Österreich auf die dort tätigen politischen Architektinnen und Architekten aus? Welche Bedeutung hatte die Etablierung des Stalinismus für die russische Avantgarde?

Während die Avantgarde als wichtigste Kunstströmung im jungen Sowjetstaat gut erforscht ist, handelt es sich beim Arbeitsrat für Kunst und bei den Architektinnen und Architekten der Wiener Siedlerbewegung um weniger bekannte Formationen. Beide standen lange Zeit im Schatten nachfolgender Architekturströmungen. In der Weimarer Republik war dies beispielsweise das Bauhaus, im Roten Wien der 1920er-Jahre jene Richtung, die große kommunale Wohnhausanlagen wie den Karl-Marx-Hof errichtete.<sup>5</sup> Um die inhaltliche Ausrichtung und die transnationalen Bezüge dieser Bewegungen darzustellen, soll zunächst ein literaturbasierter Überblick über die russische Avantgardekunst gegeben werden. Anschließend folgt eine auf zeitgenössische Quellen gestützte Untersuchung des AfK und der Wiener Siedlerbewegung.

## Die Künstlerinnen und Künstler der russischen Avantgarde

Die beiden Revolutionen des Jahres 1917 brachten Russland einen gesellschaftlichen Aufbruch, der auch Kunst und Kultur erfasste. Die neue Regierung bekämpfte das Analphabetentum, baute das Bibliothekswesen aus und eröffnete zwischen 1917 und 1921 knapp 150 neue Museen.<sup>6</sup> Ferner unterstützte sie das noch junge Medium Film. Regisseure wie Sergej Eisenstein schufen Werke für ein Massenpublikum. Laut Stephen White waren die frühen Jahre der Sowjetunion „eine Zeit außerordentlicher Gärung in den Künsten – in der Literatur und an den Theatern, im Kino, beim Tanz und in der Musik, in der Porzellanherstellung und im Modedesign“.<sup>7</sup> Viele bekannte Künstler wie Wladimir Majakowski, El

5 Siehe hierzu Christoph Jünke: Der Karl-Marx-Hof als Erinnerungsort des „Roten Wien“, in: Arbeit – Bewegung – Geschichte. Zeitschrift für historische Studien, 2017/I, S. 117–124.

6 Siehe Stefan Plaggenborg: Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus, Köln u. a. 1996, S. 133, 239. Ein Großteil der Bibliotheken ging jedoch nach dem Bürgerkrieg vor allem durch Zentralisierung wieder verloren; siehe auch die Tabelle dort auf S. 134.

7 Stephen White: The Bolshevik Poster, New Heaven/London 1988, S. VI.

Lissitzky, Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko stellten ihre Werke in den Dienst der neuen Gesellschaft.<sup>8</sup> Zugleich waren Kunst und Kultur nicht mehr nur der Elite vorbehalten; Angehörige der Unterschichten begannen selbst künstlerisch tätig zu werden. In den Jahren nach 1917 schossen, so schreibt der Historiker Richard Lorenz, „die Organisationen für proletarische Kultur wie Pilze aus dem Boden“. Nahezu in jeder Fabrik, in den Behörden und Arbeiterklubs seien Theater- und Chorzirkel sowie Studios für Malerei, Skulptur und Grafik entstanden. „Selbst in den entlegensten Provinzstädtchen [...] bildeten sich wissenschaftliche und künstlerische Zirkel.“<sup>9</sup>

Schon längere Zeit hatten die Avantgardisten eine Erneuerung der Kunst gefordert. Als der Zar gestürzt worden war, hofften sie, dass nun auch ihre Zeit anbrechen würde. Viele von ihnen waren bereit, die Revolution und den Aufbau einer neuen Gesellschaft zu unterstützen – nicht zuletzt, weil den politisch meist links eingestellten Avantgardisten vor der Revolution weder Anerkennung noch staatliche Unterstützung zuteilgeworden war.<sup>10</sup> Materielle Interessen spielten dabei durchaus auch eine Rolle. Denn mit der Oktoberrevolution waren die traditionellen Auftraggeber, die Kunsthändler und die Sammler, verschwunden. Stattdessen trat nun der Sowjetstaat als Auftraggeber auf – vor allem die Abteilung Bildende Künste des von Anatoli Lunatscharki geleiteten *Volkskommissariats für Bildung*.<sup>11</sup> Gleichwohl waren die Künste weitestgehend frei, schreibt der britische Literaturwissenschaftler John Willett. So „hielten weder Lenin und Trotzki, noch Bucharin es für die Sache der Partei, eine eigene ästhetische Richtung zu oktroyieren, und in dem Bereich, dem Lunatscharki präsiidierte, waren,

8 Siehe Jule Reuter: „Die Straßen sind jetzt unsere Pinsel, unsere Paletten die Plätze“. Agitation und Propaganda als künstlerisch-politische Tätigkeitsfelder der russischen Avantgarde, in: Wilhelm Hornbostel u. a. (Hrsg.): Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910–1934, Ausstellungskatalog, Kassel 2001, S. 91–102. Siehe auch Toby Clark: Art and Propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture, London 1997, S. 74–78.

9 Richard Lorenz: Einleitung, in: Ders. (Hrsg.): Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917–1921). Dokumente des „Proletkult“, München 1969, S. 7–16, hier S. 10 f.

10 Siehe Isabel Wünsche: Kunst und Revolution. Der russische Konstruktivismus und die Politik, in: Orrrud Westheider/Michael Philipp (Hrsg.): Rodtschenko. Eine neue Zeit, Ausstellungskatalog, München 2013, S. 22–33, hier S. 23.

11 Siehe Anatolij Anatoljewitsch Strigaljow: Kunst der Revolutionszeit 1910–1932, in: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Hrsg.): Revolution. Russische und Sowjetische Kunst 1910–1932, Ausstellungskatalog, Wien 1988, S. 17–44, hier S. 24.

obgleich die Loyalität zum neuen Staate wichtig war, Verbindungen zur Partei überhaupt nicht von Bedeutung“.<sup>12</sup>

Zugleich hatte die neue Regierung durchaus ein Interesse daran, die Künste zu fördern. Sie stand vor der Herausforderung, die überwiegend ländliche Bevölkerung von den anstehenden gesellschaftlichen Veränderungen zu überzeugen. Es gab viele Analphabeten und dementsprechend war es notwendig, neue Formen der Aufklärung und politischen Bildung zu finden.<sup>13</sup> Hier setzte die Regierung auf die Künstlerinnen und Künstler, die diese Herausforderung gerne annahmen. „Die Straßen sind jetzt unsere Pinsel, unsere Paletten die Plätze“, lautet eine vielfach zitierte Verszeile aus dem Gedicht „Erlass an die Armee der Kunst“ von Wladimir Majakowski aus dem Jahr 1918.

Ein wichtiges Feld der Avantgardenkünstler wurde die Plakatagitation. Millionenfach gedruckte Plakate klärten die Bevölkerung politisch auf und dienten der Propaganda im beginnenden Bürgerkrieg.<sup>14</sup>

Eine ähnliche Funktion erfüllten die bunt bemalten „Agit-Züge“. Der erste machte sich im November 1919 – mit einem Kinowaggon ausgerüstet – auf die Reise in die Provinz, um die Bevölkerung für die Revolution zu gewinnen.<sup>15</sup> Und auch die Fotografie, die Anfang der 1920er-Jahre einen ersten Aufschwung erlebte, wurde zur Aufklärung und Information genutzt. Künstlern wie Max Alpert oder Alexander Rodtschenko ging es darum, das Alltagsleben des „neuen Russlands“ zu dokumentieren, die Ideale der neuen Gesellschaft zu vermitteln und „die radikale Umgestaltung des Landes voranzutreiben“.<sup>16</sup>

Eine weit verbreitete Idee jener Zeit war es, eine Synthese der Künste herbeizuführen. Zur Schaffung von Gesamtkunstwerken, welche die Dynamik der Revolution ausdrücken sollten, betätigten sich Künstlerinnen und Künstler in verschiedenen Fachgebieten. „Maler und Graphiker versuchten sich auf dem Gebiet des Theaters und der angewandten Kunst, in der Buchkunst bzw. in der Architektur“, fasst Alexander Strigalow zusammen. „Mit der Malerei befaßten sich Dichter, Musiker, Architekten, Wissenschaftler oder Theaterleute. Bildende

12 John Willett: *Explosion der Mitte. Kunst + Politik 1917–1933*, München 1981, S. 34.

13 Siehe Reuter, *Agitation und Propaganda*, S. 91.

14 Siehe hierzu ausführlich White, *Bolshevik Poster*.

15 Siehe Willett, *Explosion der Mitte*, S. 38.

16 Bodo von Dewitz: „Wir sind verpflichtet zu experimentieren“. Einführung, in: Ders. (Hrsg.): *Politische Bilder 1918–1941. Sowjetische Fotografien. Die Sammlung Daniela Mrázková*, Ausstellungskatalog. Für das Museum Ludwig Köln, Göttingen 2009, S. 10–23, hier S. 13.



*Willst Du? Tritt ein / 1. Willst Du die Kälte überstehen? / 2. Willst Du den Hunger überleben? / 3. Willst Du essen? / 4. Willst Du trinken? / Beeile Dich einzutreten, in die Stoßgruppe der beispielhaften Arbeit.*

*Agitprop-Plakat, sogenanntes Rosta-Fenster von Wladimir Majakowski, entstanden 1921.*

*de.wikipedia.org/wiki/Agitprop#/media/File:Plakat\_mayakowski\_gross.jpg (4.7. 2017).*

Künstler schrieben Gedichte, traten als Theaterregisseure, Kritiker oder Theoretiker auf. Universalität wurde zum grundlegenden Zug des Zeitalters und des Künstlers.<sup>17</sup> Diesem Geist entsprechend berief Luntscharski als Volkskommissar für Bildung im Jahr 1919 eine Kommission für die Synthese von Malerei, Bildhauerei und Architektur.<sup>18</sup>

Bis Mitte der 1920er-Jahre war in der sowjetischen Kunst die Forderung nach Funktionalität weit verbreitet. Vor allem die Konstruktivisten vertraten sie. Die Themen ihrer Projekte seien daher nicht zufällig gewählt worden, schreibt der Rodtschenko-Enkel und Designhistoriker Alexander Lawrentjew: „Sie entwarfen eben einen Arbeiter-Klub und kein Opern-Theater; einen Bücher-Kiosk und keine Laube für die Erholung; einen Arbeitsanzug und keine Abendkleidung.“<sup>19</sup> Sogar im Porzellan spiegelte sich der gesellschaftliche Aufbruch wider. Statt Blumen und Landschaften zierten nun Industrieanlagen, Hammer und Sichel oder Schriftzüge wie „Proletarier aller Länder, vereinigt euch“ das Geschirr.<sup>20</sup> Auch die neu gegründeten staatlichen Höheren künstlerisch-technischen Werkstätten (WCHUTEMAS, Vysšie Chudožestvenno-Techničeskie Masterskie) in Moskau standen für die Funktionalität in der Kunst.<sup>21</sup> Die hier unterrichtenden Avantgardisten sollten Künstler zum Nutzen der Gesellschaft ausbilden, Handwerks-traditionen mit modernen Technologien verbinden und so die Einbindung der Künste in die Produktion vorbereiten.

In der Architektur fand ebenfalls ein radikaler Bruch mit den bislang vorherrschenden Strömungen statt. Dominierte vor dem Ersten Weltkrieg der Neoklassizismus, so war die frühe sowjetische Architektur stark von Konstruktivismus

17 Strigaljow, *Kunst der Revolutionszeit*, S. 18 f.

18 Siehe Alexander Nikolajewitsch Lawrentjew: *Design für sich – Design für alle: Konstruktivismus und Design des Alltags*, in: Hornbostel u. a. (Hrsg.), *Mit voller Kraft*, S. 137–146, hier S. 138; Jean-Louis Cohen: *Schwierige Begegnung. Die Architektur der russischen Avantgarde zwischen Ost und West*, in: *Baumeister der Revolution. Sowjetische Kunst und Architektur 1915–1935*, Ausstellungskatalog, Essen 2011, S. 13–21, hier S. 13.

19 Lawrentjew, *Design für sich – Design für alle*, S. 146.

20 Siehe Marianna Alexandrowna Bubtschikowa: *Entwurf des neuen Alltagslebens – Sowjetisches Porzellan der 1920er bis Anfang der 1930er Jahre*, in: Hornbostel u. a. (Hrsg.), *Mit voller Kraft*, S. 197–200. Siehe dort auch die Abbildungen auf den S. 121–126, 167–171.

21 Siehe hierzu Barbara Kreis: *Zwischen „Lebendiger Klassik“, Rationalismus und Konstruktivismus. Die „Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten“ WCHUTEMAS in Moskau 1920–1930*, in: Ralph Johannes (Hrsg.): *Entwerfen. Architektenausbildung in Europa von Virtuv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis*, Hamburg 2009, S. 656–682.

und Rationalismus geprägt.<sup>22</sup> Ihre Protagonisten versuchten, Gebäudetypen zu entwickeln, die der Herausbildung eines kollektiven Lebensstils dienen sollten, etwa Gemeinschaftshäuser und Arbeiterklubs.<sup>23</sup> In den ersten Jahren fanden ihre oft utopischen und experimentellen Entwürfe jedoch weitgehend „auf dem Papier“ statt. Erst ab 1923 begann langsam der in Stein gefasste Aufbau einer neuen Gesellschaft. Vor allem in den späten 1920er-Jahren entstanden zahlreiche Wohnkomplexe, Kommunalbauten, Arbeiterklubs und administrative Gebäude. Doch oft waren der Architektur technische Grenzen gesetzt. So klagte der US-amerikanische Kunsthistoriker Alfred H. Barr, der 1927/28 Moskau besuchte, über die neuen Bauten: „Modern sind aber nur die Äußerlichkeiten, denn die Installation, die Heizanlage usw. sind technisch primitiv und billig, eine Karikatur auf die ausgeprägte moderne Absicht, zu deren Verwirklichung die technischen Möglichkeiten vollständig fehlen.“<sup>24</sup>

Trotz dieser Schwierigkeiten und auch einiger Konflikte mit der neuen Regierung<sup>25</sup> war das erste Jahrzehnt nach der Revolution von 1917 zweifellos jenes, in dem der größte Aufbruch in der russischen Kunst des 20. Jahrhunderts stattfand. Bemerkenswert ist, in welchem Maße Künstlerinnen und Künstler die Ideale der Revolution vertraten und dazu beitragen wollten, eine neue Gesellschaft aufzubauen. Das wurde auch im Ausland wahrgenommen.

## Der Arbeitsrat für Kunst

Sehr genau verfolgte der Arbeitsrat für Kunst die Entwicklungen im Sowjetstaat. Im März 1919 veröffentlichte die Gruppe einen „Aufruf an die revolutionären Künstler Rußlands“. „Habt Dank, Ihr Brüder“, hieß es dort, „daß Ihr aus der gleichen Gesinnung uns nun die Hände botet. Wir schlagen freudig ein“.<sup>26</sup> Die deutschen Künstlerinnen und Künstler boten an, gemeinsame Beratungen und Ausstellungen durchzuführen und Arbeiten untereinander auszutauschen. Ähnlich wie ihre russischen Kolleginnen und Kollegen standen die Mitglieder

22 Siehe Strigaljow, *Kunst der Revolutionszeit*, S. 41 f.

23 Siehe Cohen, *Schwierige Begegnung*, S. 14.

24 Alfred H. Barr, Jr.: *Russian Diary 1927–28*, in: *October*, 3, 1978, Nr. 7, S. 13, zit. nach: Cohen, *Schwierige Begegnung*, S. 17 f.

25 Siehe hierzu Willett, *Explosion der Mitte*, S. 37; Reuter, *Agitation und Propaganda*, S. 92 f.

26 Arbeitsrat für Kunst: *Aufruf an die revolutionären Künstler Rußlands*, 25. 3. 1919, in: Schlösser (Hrsg.), *Arbeitsrat für Kunst*, S. 112.



des Arbeitsrats für Kunst in enger Verbindung mit den revolutionären Umwälzungen in ihrem Land, worauf bereits der Name der Gruppe hinweisen sollte. Gegründet wurde der AfK wohl auf Initiative des Architekten Bruno Taut.<sup>27</sup> Das genaue Datum der Konstitution ist nicht bekannt, lag aber sehr wahrscheinlich im November 1918.<sup>28</sup> Lokalisiert war er in Berlin, doch auch in anderen Städten bildeten sich vergleichbare Künstlerräte.<sup>29</sup> Eher zweifelhaft ist jedoch, ob der AfK in der landesweiten Struktur der Räte eine Rolle spielte.<sup>30</sup>

Insgesamt unterzeichneten 114 Maler, Architekten und Bildhauer, Kunsthistoriker und -kritiker sowie Schriftsteller und Journalisten das vorläufige Programm des Arbeitsrats, darunter auch zehn Frauen.<sup>31</sup> Zu den Gründungsmitgliedern gehörten neben Taut etwa der Bildhauer Rudolf Belling, der Architekt Carl Krayl, der spätere Bauhaus-Gründer Walter Gropius, die Maler Lyonel Feininger und Emil Nolde sowie die ehemaligen Brücke-Mitglieder Erich Heckel, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff. Später schlossen sich weitere Prominente wie Käthe Kollwitz an.

Beim AfK handelte es sich um einen losen Zusammenschluss. Viele Mitglieder gehörten auch noch anderen Künstlervereinigungen an. So gründeten einige Architekten des Arbeitsrats, darunter Taut, etwa zeitgleich die Gruppe Gläserne

27 Siehe Iain Boyd Whyte: *Bruno Taut – Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914–1920*, Stuttgart 1981, S. 82.

28 Hierfür spricht die Tatsache, dass ein Antrag des Arbeitsrates an die Novembergruppe zur Vereinigung beider Gruppen existiert. Dieser Antrag lag schon bei der Gründung der Novembergruppe am 3. Dezember 1919 vor. Siehe Winfried Nerdinger: *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1919–1923*, Berlin 1980, S. 21, Anm. 25. Siehe zur Gründungsgeschichte auch Manfred Schlösser: *Der Utopie eine Chance*, in: Ders. (Hrsg.), *Arbeitsrat für Kunst*, S. 81 f.

29 Siehe Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973, S. 89. Der Architekt Gustav Oelsner schloss sich beispielsweise einem Breslauer Arbeitsrat für Kunst an. Siehe Olaf Bey: *Das „neue Bauen“ in Altona*, in: Peter Michelis (Hrsg.): *Der Architekt Gustav Oelsner. Licht, Luft und Farbe für Altona an der Elbe*, München/Hamburg 2008, S. 18–37, hier S. 21.

30 Siehe Willett, *Explosion der Mitte*, S. 45.

31 Siehe Schlösser (Hrsg.), *Arbeitsrat für Kunst*, S. 16. Bei den Unterzeichnerinnen handelte es sich um Gertrud Arper (Den Haag), Marie-Anne von Friedlaender-Fuld (Berlin), Hann Ganzer (Remscheid), Wera Koopmann (Berlin), Eva Lau (Berlin), Fürstin Mechtilde Lichnowsky (Berlin), Fränze Eleonore Roecken (Berlin), Margarete Scheel (Rostock), Margarete Schubert (Berlin) und Milly Steger (Berlin).

Aus rechtlichen Gründen ist eine Abbildung hier nicht möglich.

*Holzschnitt auf einem Flugblatt des Arbeitsrats für Kunst (1919)*

Akademie der Künste, Berlin, Arbeitsrat für Kunst, Nr. 2a.

Kette.<sup>32</sup> Der Novembergruppe, die stärker auf die bildenden Künste ausgerichtet war, gehörten unter anderem die Arbeitsrat-Künstler Belling, Feininger und Pechstein an.<sup>33</sup> Der Kunsttheoretiker Uli Bohnen macht daher auf die Schwierigkeit aufmerksam, „wegen seiner engen personellen und programmatischen Verquickung mit der ‚Novembergruppe‘, auch mit dem Deutschen Werkbund und dem Bauhaus“ die Konturen des AfK bestimmen zu können.<sup>34</sup>

Bruno Taut vertrat die Auffassung, dass die Architektur die anderen Künste unter ihrer Leitung zusammenführen sollte. In einem „Architektur-Programm“ vom Dezember 1918 forderte er: „Die Kunst! – das ist eine Sache!, wenn sie da ist. Heute gibt es diese Kunst nicht. Die zerrissenen Richtungen können sich nur

32 Siehe hierzu Ian Boyd Whyte/Romana Schneider (Hrsg.): Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin 1986.

33 Siehe Tobias Hoffmann (Hrsg.): Zeitenwende. Von der Berliner Secession zur Novembergruppe, Ausstellungskatalog, Berlin 2015, v. a. S. 171–242.

34 Uli Bohnen: Zwischen Utopie und Konfusion. Einige Anmerkungen zum Berliner Arbeitsrat für Kunst, in: Schlösser (Hrsg.), Arbeitsrat für Kunst, S. 7 f., hier S. 7.

zur Einheit zusammenfinden unter den Flügeln einer neuen Baukunst, so, daß jede einzelne Disziplin *Mitbauen* wird. Dann gibt es keine Grenzen zwischen Kunstgewerbe und Plastik oder Malerei, alles ist eins: Bauen.“<sup>35</sup> Dieses Verständnis spiegelte sich auch in der Struktur des AfK wieder. So stand dem Rat ein „Architektur-Ausschuß“ vor, den Taut leitete. Diesem unterstanden mehrere Sektionen, die jeweils einem Kunstzweig zugeordnet waren.<sup>36</sup>

Zudem wandten sich die Künstler des AfK „an das Volk, an die neuen demokratischen Kräfte, und suchten ein Zusammenwirken mit ihnen“, schreibt Taut-Biograf Kurt Junghanns. „Die Kunst sollte nicht mehr ‚der Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein.‘ Nicht der Staat, „sondern Laienräte oder gar Arbeiterkommissionen sollten die Staatsaufträge an die Künstler vergeben.“<sup>37</sup> Der Wunsch nach Befreiung von staatlicher Bevormundung spiegelte sich auch in jenen Forderungen wider, die gegen die ehemaligen wilhelminischen Kunstinstitutionen gerichtet waren. So verlangte der Arbeitsrat die Abschaffung der staatlichen Ausstellungsaufsicht sowie die Auflösung der Königlichen Akademien, der Preußischen Landeskunstkommission und der staatlichen Museen. Außerdem forderte er die Beseitigung „wertloser“ Denkmäler im Allgemeinen und von Kriegsdenkmälern im Besonderen.

Programmatisch stand AfK-Gründer Taut dem USPD-Politiker Georg Ledebour nahe, aber auch anarchistische Theoretiker wie Pjotr Kropotkin und Gustav Landauer beeinflussten ihn.<sup>38</sup> Beispielsweise favorisierte er deren Konzept eines Agrarsozialismus auf dem Land. In seinem Ende 1918 formulierten Architekturprogramm forderte er daran anknüpfend den Bau „großer Volkshausbauten, nicht innerhalb der Städte, sondern auf dem freien Land“.<sup>39</sup> Ausführlicher stellte er diese Ansichten in seinem Buch „Die Auflösung der Städte“ dar.<sup>40</sup> Hier griff er auch auf die Ideen liberaler Reformen aus der Vorkriegszeit zurück, die sich für die Gründung von Gartenstädten als Alternative zum Wohnungselend der Großstädte eingesetzt hatten. Einer der Vertreter dieser Idee, Heinrich Tessenow,

35 Bruno Taut: Ein Architekturprogramm (Flugschriften des Arbeitsrats für Kunst Berlin), 2. Aufl., Berlin, Frühjahr 1919, Archiv AdK Berlin, AfK 9.

36 Siehe Whyte, Taut, S. 83.

37 Kurt Junghanns: Bruno Taut, 1880–1938. Architektur und sozialer Gedanke, 3., überarb. und erg. Aufl., Leipzig 1998, S. 39. Junghanns zitiert hier: Cicerone, 1919, H. 1, S. 26.

38 Siehe Whyte, Taut, S. 86 f.

39 Taut, Architekturprogramm.

40 Bruno Taut: Die Auflösung der Städte oder Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur alpinen Architektur, Hagen 1920.

gehörte zu den Gründungsmitgliedern der AfK. Selbiges gilt für Paul Schmitt-henner, den Architekten der Gartenstadt Staaken bei Berlin.<sup>41</sup>

Angesichts seiner Nähe zur USPD hegte Taut große Hoffnungen im Hinblick auf die neue Räteregierung. Durch den AfK wollte er Einfluss auf deren Kunstpolitik nehmen. Nachdem jedoch im Dezember 1918 die Arbeiter- und Soldatenräte einer parlamentarischen Regierungsform weichen mussten und die neue Regierung die politischen Ambitionen des AfK ignorierte, trat er im Februar 1919 resigniert als Vorsitzender von dessen Architektur-Ausschuss zurück.<sup>42</sup>

Auf einer Vollversammlung am 1. März 1919 konstituierte sich der Arbeitsrat auf der Grundlage eines Dreischichtensystems neu. Die oberste Schicht, den Geschäftsausschuss, leiteten drei Personen: Walter Gropius, der Maler César Klein und der Architekt Adolf Behne. Die zweite Schicht trug den Namen „künstlerische Arbeitsgemeinschaft“ und setzte sich aus den in Berlin tätigen Mitgliedern zusammen. Die dritte Schicht bestand aus „einheimischen und auswärtigen Freunden des Arbeitsrats für Kunst, die seinen Zielen zugestimmt haben“.<sup>43</sup> Der Wandel in Aufbau und Führung ging einher mit einer Veränderung in der politischen Linie. Von Tauts Plan, den Arbeitsrat zu einer kulturpolitischen Kraft zu machen, nahm die neue Führung Abstand. Gropius wandte sich zudem an die traditionellen Kunstförderer, Großbürger und Industrielle, um finanzielle Unterstützung zu erhalten.<sup>44</sup> Diese Abhängigkeit vom traditionellen Mäzenatentum hatte Taut stets zu verhindern versucht. Der Grund für Gropius' Schritt war der miserable finanzielle Zustand der Organisation.<sup>45</sup>

Trotz dieser gegensätzlichen politischen Grundlinien bestand im künstlerischen Programm des Arbeitsrats Kontinuität. Auch Gropius forderte schon länger einen Zusammenschluss der Künste unter der Führung der Architektur. Seinen Vorgänger lobte er überschwänglich in dieser Frage. Taut, so schrieb er im Februar 1919, sei „der erste Architekt, der die Idee, der ich schon lange Jahre

41 Siehe Whyte, Taut, S. 90 f.

42 Siehe ebenda, S. 98 f.

43 Arbeitsrat für Kunst Berlin, Flugblatt, vom Plenum aller am 1. März und am 22. März 1919 versammelten Mitglieder verabschiedet.

44 Dass Gropius Geld für den AfK sammelte, belegen unter anderem folgende Briefe: F. v. Mendelsohn an Gropius, 5. 3. 1919, Bauhaus-Archiv Berlin, Dokumentensammlung Walter Gropius, Papers II, Mappe 123.15, 10/357; Fa. Fischbein & Mendel an den AfK, 13. 3. 1919, Papers II, Mappe 123.11, 10/252; Karl Benschaid an Walter Gropius, 28. 3. 1919, Papers II, Mappe 123.10, 10/218.

45 Protokoll des Geschäftsführers A.[dolf] Behne, 9. 12. 1920, Bauhaus-Archiv Berlin, Dokumentensammlung Walter Gropius, Papers II, Mappe 123.1, 10/4-6.

nachlaufe: Vereinigung aller Künste zum Bau, wirklich innerlich begreift, und wir ziehen nun gemeinsam an einem Strange.<sup>46</sup> Auch im Bauhaus-Manifest vom April 1919 formulierte er diesen Gedanken: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! [...] Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen [...]. Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei.“<sup>47</sup>

Ein weiteres Ziel von Gropius war die Schaffung einer neuen Kunst und Architektur für die Bevölkerung. Der AfK forderte daher, Laien in Auftragskommissionen und bei Ausstellungen einzubeziehen. Durch eine solche Vereinigung der Künstler mit der Gesellschaft sollte eine „neue Gemeinschaft“ geschaffen werden. Auch hinter der ersten Werkschau des Arbeitsrats, die im April 1919 unter dem Titel „Ausstellung für unbekannte Architekten“ stattfand, stand dieser Gedanke.<sup>48</sup> Im Vorfeld wurden explizit Laien aufgefordert, Skizzen oder Fotos einzusenden. „Ausstellung von Werken unbekannter Architekten“, hieß es in Zeitungsanzeigen. „Der Arbeitsrat für Kunst in Berlin ladet [sic!] alle in der Öffentlichkeit unbekanntem Architekten mit ausgesprochener künstlerischer Begabung – auch Dilettanten ohne Rücksicht auf Lebensalter und Bildung ein, charakteristische Proben ihres Könnens in Form von kleinen Skizzen und Photographien nach ihren Entwürfen beliebiger Art (Idealprojekte) bis zum 31. des Monats einzusenden.“<sup>49</sup> Tatsächlich folgten dem Aufruf viele Einsendungen. Unter anderen kam der bis dahin unbekannte Hermann Finsterlin auf diese Weise in Kontakt mit dem AfK. Die Ausstellung wurde in Berlin, Weimar und Magdeburg gezeigt. Eine ähnliche Ausrichtung hatte die „Arbeiter-

46 Walter Gropius an [Karl Ernst] Osthaus, 2. 2. 1919, Archiv AdK Berlin, AfK 17, Bl. 3–6, hier Bl. 3.

47 Walter Gropius: Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses, April 1919, online unter: [www.bauhaus100.de/de/damals/werke/unterricht/manifest-und-programm-des-staatlichen-bauhauses](http://www.bauhaus100.de/de/damals/werke/unterricht/manifest-und-programm-des-staatlichen-bauhauses) (21. 2. 2017).

48 Ausstellung für unbekannte Architekten, veranstaltet vom Arbeitsrat für Kunst im Graphischen Kabinett J. B. Neumann, Kurfürstendamm 232, April 1919, Archiv AdK Berlin, AfK 4. Zu den Ausstellungen siehe außerdem Regine Prange: Architekturphantasie ohne Architektur? Der Arbeitsrat für Kunst und seine Ausstellungen, in: Thorsten Scheer u. a. (Hrsg.): Stadt der Architektur der Stadt. Berlin 1900–2000, Ausstellungskatalog, Berlin 2000, S. 93–104.

49 Schlösser, Utopie eine Chance, S. 82. Schlösser zitiert hier den „Berliner Localanzeiger“ vom 25. 1. 1919.

Kunst-Ausstellung der revolutionären Jugend von Berlin“ im Jahr 1920. Auch hier waren Werke von Amateuren und Kindern zu sehen. Bekannte Künstler wie Chagall und Feininger stellten ebenfalls – jedoch anonym – aus.

Neben Rundbriefen, Flugblättern und Manifesten veröffentlichte der Arbeitsrat in der kurzen Zeit seiner Existenz zwei Broschüren. Es handelte sich hierbei um die Textsammlung „Ruf zum Bauen“ (1920),<sup>50</sup> die der Architektur gewidmet war, und den Band „Ja! Stimmen des Arbeitsrats für Kunst in Berlin“ (1919). Dieser basierte auf einem Fragebogen, den der AfK an seine Mitglieder verteilt hatte, um „die Stellung der Künstler zu den Bewegungen der Zeit zu klären“.<sup>51</sup> Die Fragen betrafen unter anderem das Verhältnis zwischen Künstler und Öffentlichkeit, die Reform des Kunstunterrichts, die staatliche Unterstützung für Künstler sowie die Möglichkeiten künstlerischer Einflussnahme auf Stadtgestaltung, Architektur und öffentlich finanzierten Wohnungsbau. Die Mitglieder antworteten in 28 Text- und 41 Bildbeiträgen. Ein Großteil der Befragten kritisierte den traditionellen Akademieunterricht. Sie hielten ihn für unzureichend und forderten Bedingungen, die größere Spontaneität entstehen lassen könnten. Eine von fast allen unterstützte Forderung war, dass sich die Künste unter der Führung der Architektur vereinen sollten.

Im Gegensatz zu früheren expressionistischen Künstlervereinigungen, die eine überschaubare Mitgliederschaft hatten, stand der Arbeitsrat für Kunst allen Künstlerinnen und Künstlern offen. Dies erklärt sich vor allem aus dem historischen Kontext, in dem er entstand. Während sich die Gruppen der Vorkriegszeit vor allem gegen das Kunstverständnis des kaiserlichen Deutschlands wendeten, knüpfte der AfK an eine neue gesellschaftliche Bewegung an. Dabei thematisierte er die durch die Revolution aufgeworfene Frage, welche strukturellen Maßnahmen ein demokratisches Land brauche. In diesem Zusammenhang ist die utopische Architektur seiner Mitglieder zu sehen, die monumentale Volkshäuser und ähnliches entwarfen. Aber auch die Forderung nach der Vereinigung der Künste mit der Gesellschaft spiegelt diese Frage wider.

50 [Adolf Behne (Hrsg.):] Ruf zum Bauen. Zweite Publikation des Arbeiterrats [sic!] für Kunst, Berlin 1920, in: Schlösser (Hrsg.), Arbeitsrat für Kunst, S. 77–80.

51 Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, Berlin 1919, gesamter Textteil in: Schlösser (Hrsg.), Arbeitsrat für Kunst, S. 10–76, Zitat S. 13.

## Die Wiener Siedlerbewegung

Im November 1918 fiel nach dem Russischen und dem Deutschen Reich auch eine dritte europäische Monarchie dem Weltkrieg zum Opfer. Das Habsburgerreich Österreich-Ungarn löste sich nach einem Aufstand ungarischer Soldaten auf, Kaiser Karl I. dankte ab. Die slawischen Minoritäten rebellierten und gründeten eigene Staaten. Im deutschsprachigen Teil – vor allem in Wien und Oberösterreich – bildeten sich Arbeiterräte.

Im Kontext dieser Entwicklung entstand in der Hauptstadt Wien eine Massenbewegung, die sich gegen die kriegsbedingte Wohnungsnot und die Lebensmittelknappheit wendete – und später lange Zeit in Vergessenheit geraten sollte: die Siedlerbewegung.<sup>52</sup> Sie wurde von verschiedenen Architektinnen und Architekten unterstützt. Anders als ihre Kolleginnen und Kollegen des AfK entwickelten sie eher funktionale als utopische Projekte.

Angesichts der schlechten Versorgungslage nach dem Krieg griffen zahlreiche Arbeiterfamilien in der österreichischen Hauptstadt zur Selbsthilfe. Im Herbst 1919 bewirtschafteten 40 000 Familien, was etwa 200 000 Personen entsprach, Kleingärten auf einer Fläche von zwölf Millionen Quadratmetern.<sup>53</sup> „Der Achtstundentag gab dieser Bewegung neuen Anstoß“, schrieb der Austromarxist Otto Bauer. „Tausende benützten die eroberten Mußestunden zur Arbeit im Schrebergarten.“<sup>54</sup> Hier bauten sie jedoch nicht nur Obst und Gemüse an, sondern siedelten oft auch wild in den am Stadtrand gelegenen Gärten, etwa an den Hängen des Wienerwalds. „Ohne Zutun der Gemeinde, ja ohne Erlaubnis des Grundeigentümers und der Baupolizei sind durch die Selbsthilfe der Kleingärtner Hunderte von Dauerwohnungen geschaffen worden“, erinnerte sich der deutsche Architekt Hans Kampffmeyer, der sich vor dem Krieg als Gründer der Gartenstadt Karlsruhe einen Namen gemacht hatte. Bei den Häusern habe es sich zumeist um „Bretterhütten“ gehandelt, „die aus allem erdenklich billig gekauften Material zusammengezimmert sind“.<sup>55</sup> Kampffmeyers Kollegin Margarete Schütte-Lihotzky erkannte hierin eine spontane Variante der Gartenstadt-

52 Siehe Klaus Novy/Wolfgang Förster: Einfach bauen. Genossenschaftliche Selbsthilfe nach der Jahrhundertwende. Zur Rekonstruktion der Wiener Siedlerbewegung, Wien 1991, S. 7.

53 Siehe Ulrike Zimmerl: Kübeldörfer. Siedlung und Siedlerbewegung im Wien der Zwischenkriegszeit. Mit einem Vorwort von Roland Rainer, Wien 2002, S. 59.

54 Otto Bauer: Die Österreichische Revolution, Wien 1923, S. 191.

55 Hans Kampffmeyer: Siedlung und Kleingarten, Wien 1926, S. 6.

Idee: „Im Gegensatz zu dem elenden Dasein in den Arbeiterzinskasernen war die Sehnsucht nach ‚Wohnen im Grünen‘ so groß, daß in Wien Massen von Menschen für das Siedeln in Bewegung gerieten, wie in keiner anderen Stadt.“<sup>56</sup>

Zugleich forderten die Siedlerinnen und Siedler Unterstützung von der Gemeinde. Im September 1920 veranstalteten sie ihre erste Großdemonstration. 50 000 Menschen gingen auf die Straße und verlangten nach Grund und Boden, Subventionen und Baumaterial.<sup>57</sup> Für Schütte-Lihotzky handelte es sich hier um „eine breite Volksbewegung als Teil der Arbeiterbewegung, denn die Bürger und Kleinbürger hatten andere, bessere Wohnmöglichkeiten“.<sup>58</sup> Tatsächlich gelang es dieser Bewegung, so viel Druck zu entfalten, dass die Gemeinde das Siedlungsprojekt schließlich in institutionelle Bahnen lenkte. Im Jahr 1921 rief die Stadtverwaltung ein Siedlungsamt ins Leben, das Kampffmeyer leitete. Adolf Loos fungierte als Chefarchitekt und auch Schütte-Lihotzky war für das Amt tätig. Darüber hinaus bauten prominente Architekten wie Josef Frank und Ernst Eglí für die Siedlerbewegung. Die Gemeinde unterstützte zahlreiche Siedlerinnen und Siedler finanziell, die sich *nun* zu Genossenschaften zusammenschlossen. Ins selbe Jahr fiel auch die Gründung der Gemeinwirtschaftlichen Siedlungs- und Baustoffgesellschaft (Gesiba), welche die Siedlerinnen und Siedler mit Baumaterialien versorgte. Zugleich widmete die Stadt zahlreiche Außengebiete zu Siedlungsgebieten um, wodurch die Grundstücke nach Baurecht vergeben werden konnten.<sup>59</sup>

Da die Gemeinde Wien den genossenschaftlichen Siedlungsbau finanziell und logistisch so umfangreich unterstützte, konnte sie starken Einfluss auf die Gestaltung der Häuser und der Anlagen nehmen. Das gilt vor allem für die Zeit nach 1923, in der fast nur noch Reihenhäuseranlagen mit langen Häuserzeilen gebaut wurden. Daher waren lediglich die frühen Siedlungen „romantisch“-unregelmäßig angelegt.<sup>60</sup> Gleichwohl entwickelten die Architektinnen und Architekten Entwürfe, die stark den Bedürfnissen der Siedlerinnen und Siedler angepasst waren. Ein häufig gebautes Format war das „in Etappen ausbaubare Siedlerhaus“. Es bestand zunächst nur aus dem Kernhaus, einer etwa drei mal drei Meter großen Siedlerhütte. Im Erdgeschoss befanden sich ein Vorraum und

56 Margarete Schütte-Lihotzky: Warum ich Architektin wurde, hrsg. von Karin Zogmayer, Salzburg 2004, S. 84.

57 Siehe Novy/Förster, Einfach bauen, S. 28.

58 Schütte-Lihotzky, Warum ich Architektin wurde, S. 84.

59 Siehe Novy/Förster, Einfach bauen, S. 29 f.

60 Siehe ebenda, S. 65.



ein Wohnraum, darüber der Dachboden. Einen Keller gab es nicht. Den finanziellen Möglichkeiten der Bewohner entsprechend konnte es dann später in mehreren Ausbaustufen zu einem vollständigen Siedlerhaus mit Wohnküche, Schlafraum und einem Kleintierstall erweitert werden.<sup>61</sup>

Die hier vollzogene „Flucht aus der Stadt“ propagierten durchaus auch konservative Akteure. Sie wollten der „Asphaltkultur“ der Metropolen entfliehen – und damit das größte Hindernis „völkischer“ Erneuerung beseitigen.<sup>62</sup> Doch unter den Architektinnen und Architekten der Wiener Siedlerbewegung waren die progressiven Kräfte tonangebend. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sie in der Siedlerbewegung „ein bau- und wohnkulturelles, ein soziales und lebensreformerisches Experiment“ sahen, „einen Weg zum neuartigen Aufbau der politischen Gesellschaft, der im Kleinen, in den erfolgreich realisierten Siedlungen, als ‚gelebte Utopie‘ umgesetzt wurde“.<sup>63</sup> Und auch für die Siedlerinnen und Siedler waren die neu geschaffenen Unterkünfte weit mehr als bezahlbarer Wohnraum. Die genossenschaftliche Organisation bot ihnen einen Ort der Identifikation, den sie mit Gleichgesinnten teilen konnten.

## Transnationale Netzwerke und Rezeptionen

Vor dem Ersten Weltkrieg verfügten russische Künstlerinnen und Künstler über umfangreiche Kontakte ins europäische Ausland und waren häufig dorthin gereist.<sup>64</sup> Auch nach der Revolution behielten diese Netzwerke Bestand. Wassily Kandinsky hatte vor dem Krieg in Deutschland gelebt und die Künstlervereinigung Blauer Reiter mitbegründet. Marc Chagall, der nach der Revolution Kommissar für die Schönen Künste im Gouvernement Witebsk war, hatte sich zwischen 1910 und 1914 in Paris aufgehalten. Beide zogen sich Anfang der 1920er-Jahre von dem Sowjetexperiment zurück und gingen wieder nach Mitteleuropa: Chagall zunächst nach Berlin und von dort weiter nach Frankreich. Kandinsky nahm derweil einen Ruf ans Bauhaus an. Dort weilte beispielsweise

61 Siehe Das Kernhaus, 1923, in: Peter Noever (Hrsg.): Margarete Schütte-Lihotzky. Soziale Architektur. Zeitzeugin eines Jahrhunderts, 2., verb. Aufl., Wien/Köln/Weimar 1996, S. 54 f.

62 Siehe Robert Hoffmann: „Nimm Hack’ und Spaten ...“. Siedlung und Siedlerbewegung in Österreich 1918–1938, Wien 1987, S. 43.

63 Zimmerl, Kübeldörfer, S. 179.

64 Siehe Strigaljow, Kunst der Revolutionszeit, S. 21.

im Jahr 1927 auch sein russischer Kollege Kasimir Malewitsch für mehrere Monate, der den sozialistischen Staat weiterhin unterstützte.

Umgekehrt zog es immer wieder ausländische Künstlerinnen, Künstler und Intellektuelle in die junge Sowjetunion. Beispielsweise reisten die Schriftsteller Lion Feuchtwanger und Oskar Maria Graf dorthin, um sich ein Bild von diesem Land zu machen.<sup>65</sup> Der Maler Heinrich Vogeler besuchte in den 1920er-Jahren ebenfalls die Sowjetunion, 1931 siedelte er dann endgültig über. Auch Margarete Schütte-Lihotzky lebte von 1930 bis 1937 in Moskau. Sie war als Mitglied der „Brigade May“ dorthin gekommen. Hierbei handelte es sich um eine Gruppe von 40 deutschsprachigen Architektinnen und Architekten, die in die Sowjetunion berufen wurden, um Hunderttausende Arbeiterwohnungen zu bauen. Angeleitet wurden sie vom ehemaligen Frankfurter Stadtbaudirektor Ernst May.<sup>66</sup> Zum Bauen kamen auch die Mitglieder der Bauhaus-Brigade Rot Front nach Russland, die von dem ehemaligen Bauhausdirektor Hannes Meyer angeführt wurde.<sup>67</sup> AfK-Gründer Taut, der mit der Wienerin Schütte-Lihotzky befreundet war, hielt sich ebenfalls zeitweilig in der Sowjetunion auf.

Auch über diese Kontakte in die Sowjetunion hinaus waren die Künstlerinnen und Künstler der Siedlerbewegung und des Arbeitsrats in transnationale Netzwerke eingebunden. Schütte-Lihotzky arbeitete beispielsweise zwischen 1926 und 1930 bei Ernst May am Hochbauamt in Frankfurt am Main. Hier war sie an der Gestaltung des Neuen Frankfurt beteiligt, einem umfangreichen Stadtplanungsprogramm, in dessen Rahmen bis 1932 insgesamt 26 Siedlungen und Großwohnblocks mit 15 000 Wohnungen entstanden.<sup>68</sup> Von Wien brachte sie die Idee der typisierten Gartenhütten mit.<sup>69</sup> Hans Kampffmeyer, mit dem sie im Rahmen der Siedlerbewegung zusammengearbeitet hatte, kam 1928 eben-

65 Siehe hierzu Eva Oberloskamp: *Fremde neue Welten. Reisen deutscher und französischer Linksinтеллектуeller in die Sowjetunion 1917–1939*, München 2011.

66 Siehe hierzu beispielsweise Thomas Flierl (Hrsg.): *Standardstädte. Ernst May in der Sowjetunion 1930–1933. Texte und Dokumente*, Berlin 2012.

67 Siehe Ursula Muscheler: *Das rote Bauhaus. Eine Geschichte von Hoffnung und Scheitern*, Berlin 2016.

68 Siehe einführend hierzu Christian Welzbacher: *Das Neue Frankfurt. Planen und Bauen für die Metropole der Moderne 1920 bis 1933*, 2. Aufl., Berlin/München 2016.

69 Siehe Grete Schütte-Lihotzky: *Typisierte Gartenhütten und Lauben*, Ablichtung aus „Das schöne Heim“, München 1930, Archiv der Universität für Angewandte Kunst, Wien, Nachlass Schütte-Lihotzky, Texte 1–100.

falls nach Frankfurt.<sup>70</sup> Auch ehemalige Mitglieder des AfK wie Behne, Gropius und Bruno Tauts Bruder Max wirkten zu dieser Zeit in der Mainmetropole.<sup>71</sup>

Der AfK unterhielt unterdessen institutionelle Kontakte ins Ausland. Beispielsweise hatte die Zeitschrift „La Clarté“ Adolf Behne im Oktober 1919 als Vertreter des Arbeitsrats nach Paris eingeladen, um „über die Gründung einer deutschen Sektion der Internationale de la pensée“ zu verhandeln. Die Zeitschrift wurde von einer Gruppe Pazifisten herausgegeben, die sich später der Kommunistischen Partei Frankreichs annäherte. Behne berichtete, dass sich diese „sehr freuen“ würden, „wenn unsere ‚auf dem Boden der internationalen Verständigung und der revolutionären Welterneuerung fussende Vereinigung junger Künstler sich der deutschen Sektion der Clarté anschliessen und sich somit in die weltumfassende Internationale des Geistes einreihen würde“.<sup>72</sup>

Diese schlaglichtartige Aufzählung verdeutlicht, dass sich die politische Kunst nach dem Krieg keineswegs auf den nationalen Rahmen beschränkte. Ebenso wie die politischen Bewegungen jener Zeit war sie eingebunden in transnationale Netzwerke, die sich gegenseitig inspirierten. Die russische Avantgarde war einerseits von der Kunst des Vorkriegseuropas beeinflusst und strahlte andererseits auf Künstlerinnen und Künstler anderer Länder aus. Hierzu gehörten auch die Mitglieder des Arbeitsrats für Kunst, die sich beispielsweise wie einige ihrer russischen Kolleginnen und Kollegen für das Primat der Architektur innerhalb der Künste einsetzten. Derweil übernahmen die Vertreterinnen und Vertreter der Wiener Siedlerbewegung Ansätze der internationalen Gartenstadtbewegung. Für alle drei Künstlerströmungen galt darüber hinaus, dass sie von den Ideen der sozialistischen, kommunistischen und anarchistischen Bewegungen beeinflusst wurden, die ihrerseits auch transnational verflochten waren.

70 Siehe Schütte-Lihotzky, Warum ich Architektin wurde, S. 186.

71 Siehe Evelyn Brockhoff u. a. (Hrsg.): Akteure des Neuen Frankfurt. Biografien aus Architektur, Politik und Kunst, Frankfurt am Main 2016, S. 82, 111 f., 188.

72 Adolf Behne: Bericht der Geschäftsführung, 1. 11. 1919, Bauhaus-Archiv Berlin, Dokumentensammlung Walter Gropius, Papers II, Mappe 123.1, 10/50-54. Zu der Zeitschrift siehe Nicole Racine: Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: „Clarté“, in: Revue française de science politique, 1967, S. 484–519.

## Eine Geschichte des Scheiterns?

Der Aufbruch der politischen Kunst hielt nur einige Jahre an. Als erstes verflog der revolutionäre Enthusiasmus beim Arbeitsrat für Kunst, der sich bereits am 30. Mai 1921 wieder auflöste. In einer Mitteilung an die Presse hieß es, die Gruppe habe den „allgemeinen Willen zur Erneuerung“ überschätzt. Die Zusammenarbeit der Künste könne „nicht mit Willen und nach Wunsch herbeigeführt“ werden, „denn die menschliche Gemeinschaft ist ihre Voraussetzung --- und diese Voraussetzung fehlt“.<sup>73</sup> Derweil ging in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre der Einfluss der Genossenschaften auf den Bau der Wiener Gemeindefiedlungen massiv zurück, da die Stadt diese nun selbst durchführte – und zwar zunehmend in Form des kommunalen Massenmietshauses. „Den Genossenschaften wurden dadurch Baumittel entzogen“, bilanziert Ulrike Zimmerl, „die Selbsthilfekompetenzen verstaatlicht und die emanzipatorischen Kräfte innerhalb der Siedlerbewegung zurückgedrängt“.<sup>74</sup> Loos und Schütte-Lihotzky hatten zu diesem Zeitpunkt das Siedlungsamt schon verlassen, 1928 ging auch Kampffmeyer. Die Entwicklungen von AfK und Siedlerbewegung sind zweifellos auch der Tatsache geschuldet, dass sich weder in Österreich noch in Deutschland rätedemokratische Systeme durchsetzen konnten und entsprechende Bewegungen langfristig in die Defensive kamen. Doch selbst im Sowjetstaat gerieten die Avantgardisten bald in Schwierigkeiten.

Mit der sich herausbildenden stalinistischen Diktatur ab Ende der 1920er-Jahre wurden in der Sowjetunion viele Errungenschaften der Revolutionszeit wieder zurückgedrängt. In diesem Zusammenhang gerieten auch die Künste ins Visier. Den Fotografen um Rodtschenko wurde nun beispielsweise „Formalismus“ vorgeworfen – ein Kampfbegriff, der dazu diente, Künstler zu diskreditieren, die dem Regime nicht genehm waren. Ihnen wurde vorgehalten, die „Propaganda eines Geschmacks“ zu verbreiten, „der dem Proletariat fern liegt“.<sup>75</sup> Etliche Fotografen gaben daraufhin, häufig aus existenziellen Gründen, dem Druck des Regimes nach. Fortan lieferten sie Propagandabilder, die den vermeintlichen „Aufbau des Sozialismus“ idealisierten.

Ähnlich erging es Künstlerinnen und Künstlern anderer Disziplinen. Die unterschiedlichen Gruppen, die im nachrevolutionären Russland entstanden

73 Mitteilung an die Presse (Entwurf), in: Schlösser (Hrsg.), Arbeitsrat für Kunst, S. 114.

74 Zimmerl, Kübeldörfer, S. 180.

75 Von Dewitz, Politische Bilder, S. 104.

waren, wurden 1932 per Dekret „gleichgeschaltet“. Kubismus, Futurismus, Expressionismus, Orphismus und Dadaismus mussten nun dem Sozialistischen Realismus weichen. „Der alltägliche Terror“ wurde, so der Kunsthistoriker Eckhardt Gillen, „hinter klassizistischen Architekturfassaden und Bildern von Würde und zeitloser Schönheit [...] verborgen“.<sup>76</sup> Auch die Architektur wurde nun stalinisiert.<sup>77</sup> Nicht wenige Künstlerinnen und Künstler landeten in Arbeitslagern oder wurden ermordet. Bekannte Opfer waren der Architekt Michail Ochitowitsch, der Regisseur Wsewolod Meyerhold und der Schriftsteller Isaak Babel. Ausländische Künstlerinnen und Künstler, Architekten wie Ernst May, verließen aufgrund dieser Entwicklungen frustriert das Land. Denjenigen, die blieben, erging es nicht besser als ihren sowjetischen Kolleginnen und Kollegen: Die Bauhaus-Schüler Béla Scheffler und Antonin Urban bezahlten die Entscheidung, nicht auszureisen, mit dem Leben.<sup>78</sup> Ihr Genosse Philipp Tolziner wurde zu zehn Jahren Arbeitslager verurteilt

In Deutschland und Österreich hatten progressive Künstlerinnen und Künstler zu diesem Zeitpunkt ebenfalls unter staatlichen Repressionen zu leiden. Nachdem die Nationalsozialisten an die Macht gekommen waren, wurden ehemalige Mitglieder des Arbeitsrats mit einem Betätigungsverbot belegt und ihre Werke in der Ausstellung „Entartete Kunst“ diffamiert. Die bekanntesten Köpfe mussten ins Exil gehen: Gropius und Feininger emigrierten in die USA, Taut zog es nach Japan und später in die Türkei. Otto Freundlich, der zu den Unterzeichnern des ersten AfK-Manifests gehörte, wurde 1943 im KZ Lublin-Majdanek ermordet.<sup>79</sup> Wie weit der Hass der Nationalsozialisten gegen die künstlerische Moderne ging, illustriert unterdessen die Tatsache, dass sie noch in den letzten Kriegsjahren Satteldächer auf kommunale Wohnblöcke der Weimarer Republik

76 Eckhart Gillen: „Wir werden die wilde, krumme Linie geradebiegen.“ Sowjetische Kunst 1917–1934: Vom konstruktivistischen Entwurf zur gemalten ideologischen Konstruktivität, in: Hornbostel u. a. (Hrsg.), *Mit voller Kraft*, S. 217–228, hier S. 224 f.

77 Siehe hierzu Hugh D. Hudson Jr.: *The Stalinization of Soviet Architecture, 1917–1937*, Princeton 1994.

78 Siehe Muscheler, *Bauhaus*, S. 118–121.

79 Siehe hierzu Geneviève Debien: *Otto Freundlich (1878–1943) entre 1937 et 1943: un artiste classé "dégénéré" mais une création ininterrompue, jusque dans l'exil*. Article mis en ligne le 25 mars 2010 suite au séminaire des boursiers de la Fondation pour la Mém, 2010, online unter: [halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531768/document](http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531768/document), S. 6. (2. 3. 2017).



*Die von Margarete Schütte-Lihotzky 1926 entwickelte „Frankfurter Küche“ war der Urtyp der modernen Einbauküche.*

[de.wikipedia.org/wiki/Frankfurter\\_K%C3%BChe#/media/File:Frankfurterkueche.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Frankfurter_K%C3%BChe#/media/File:Frankfurterkueche.jpg)  
(21. 8. 2017).

setzten, weil die flache Dachform „nicht dem Verständnis arischer Architektur“ entspräche.<sup>80</sup>

Auch wenn die vorgestellten Strömungen letztendlich an dem Vorhaben scheiterten, die erhoffte neue, egalitäre Gesellschaft aufzubauen, war ihr Einfluss doch nachhaltig. So brachte die russische Avantgarde einige der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts wie Malewitsch oder Rodtschenko hervor. Aber auch die Architektinnen und Architekten der Siedlerbewegung wurden zu wichtigen Vertretern der Moderne. Frank, Loos und Schütte-Lihotzky beteiligten sich später an der Wiener Werkbundsiedlung. Schütte-Lihotzky entwickelte zudem ihre berühmte „Frankfurter Küche“, wobei sie an Vorarbeiten aus der Zeit der Siedlerbewegung anknüpfen konnte.<sup>81</sup>

Einige Mitglieder des Arbeitsrats nahmen derweil wichtige Stellen im Bauhaus ein – allen voran Gropius als dessen Gründungsdirektor. Darüber hinaus sollten österreichische und deutsche Künstlerinnen und Architekten während der Exilzeit stilbildend in verschiedenen Ländern werden. Ihre Revolutionen waren zwar gescheitert, ihr Fortschrittsglaube gebrochen, doch ihre Kunst blieb.

80 Olaf Bey: Kommunalen Wohnungsbau, in: Peter Michelis (Hrsg.): Der Architekt Gustav Oelsner. Licht, Luft und Farbe für Altona an der Elbe, München/Hamburg 2008, S. 98–155, hier S. 142.

81 Zu den früheren Ideen siehe Grete Lihotzky: Einiges über die Einrichtung österreichischer Häuser unter besonderer Berücksichtigung der Siedlungsbauten, in: Schlesisches Heim. Monatsschrift der Schlesischen Heimstätte, 1921, H. 8, S. 217–222.